سال یکم، شماره سوم - ۱ / دی ۱۳۶۹ ۲۰ تومان

گردون





Gardoon

(A LITERARY, CULTURAL AND ART BEWEEKLY)

Vol. 1 _ No. 3 _ 22 DEC. 1990

General Editor: A. Maroofi

Advisor: M. Kooshan

Cover Design: M. Wejdani

DAMAVAND AVE, KAMAL ESMAIL ST,

KHATIBI ALLEY. NO. 4

IRAN TEHRAN TEL: 753004



گردون ۳

ادبی ـ فرهنگی ـ هنری

پانزده روز یکبار

سال یکم، شماره سوم ـ ۱/ دی ۱۳۶۹

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر

سیدعباس معروفی

مشاور: منصور کوشان

طرح روی جلد و تنظیم صفحات:
محمد وجدانی

طرحها: هایده عامری
نیلوفر میرمحمدی

حروفچینی: گردون
حروفچین: فرزانه سیانپور
لیتوگرافی: توس
چاپ و صحافی سعید نو

O مطالب الزاماً نظر گردانندگان گردون نیست.
O نقل مطالب با ذکر مأخذ و نام نویسنده بلامانع است.
O گردون در پذیرش و اصلاح مطالب آزاد است.
O مطالب رسیده مسترد نمی‌شود.

نشانی: تهران ـ اول خیابان دماوند ـ خیابان کمال اسماعیل ـ نبش کوچهٔ خطیبی ـ شماره ٤
تلفن: ٧٥٣٠٠٤

هر آدمی
با یکدست زندگیش را می‌سازد
و با دست دیگر
ویران می‌کند.

امروز دریافته‌ام که هر چه از «ژورنالیسم» فاصله می‌گیریم، همانقدر به واقعیت هنر نزدیک می‌شویم. خیلی دلم می‌خواست حتی‌الامکان سرمقاله نداشته باشیم، چرا که نوشتن این سطور ـ اگر نگویم بیشتر ـ اما به اندازهٔ یک داستان وقت می‌گیرد. و من در کار تجربه و گذران دوره خاصی از زندگی ادبی مایل نیستم چیزی بجز داستان رمان بنویسم اما به احترام آنهمه نامهٔ شوق‌انگیز که از عزیزانم رسید، به احترام نویسندگان، شاعران و هنرمندان این مرز و بوم، ونیز آنهایی که تریبونی نداشته‌اند یا کمتر داشته‌اند، به پاس قلبهایی که برای ادبیات می‌تپد، به‌عنوان پاسخی ـ شاید ـ در خلوت‌ترین ساعت شب و در سکوت بهت‌آوری که به آن انس دارم، با شما سخن می‌گویم.

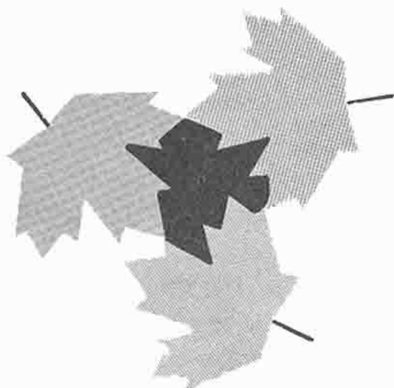
در دو شمارهٔ قبل به جستجوی مخاطب و آرایش صفحه‌ای که از ژورنالیسم جنجالی دور باشد، و مهمتر از همه «انتخاب مطلب»، فرصت کمتری داشتیم که ارتباط نزدیکتری با خوانندگان برقرار کنیم. اما دانستیم که مخاطبان گردون به بخش ادبی روی خوشتری نشان می‌دهند، و فهمیدیم که ما نمی‌توانیم یک مجله یا ژورنال کشکول‌صفت انتشار دهیم. نامه‌هایی که از سراسر کشور به دفتر مجله رسید، مسیر ما را روشنتر کرد و شماره‌های ۱ و ۲ مجله نایاب شد.

این چیزها و تجربیات قبلی دیگر لااقل به من اثبات کرده است که مردم فهمشان از نوشته‌های ما بالاتر است. و این ویژگی به زمان ـ به‌نوعی ـ و به روزگار ـ به نوع دیگر ـ ارتباط عجیبی دارد. اگر آدمهای قرن نوزدهم سه تفنگدار را با جان و دل می‌خواندند، و تمام توصیف‌های زایدش را به دقت دنبال می‌کردند، امروز چنین نیست. مردم امروز پیچیدگی و ایجاز را درمی‌یابند و حاضر نیستند حتی یک مجلهٔ مثلاً ادبی را به صرف سرگرمی ورق بزنند و نیز کتاب را نه برای تکمیل کلکسیون، بلکه برای خواندن و آشنا شدن و یاد گرفتن «انتخاب» می‌کنند. و اگر بگوییم هر کس باید در زمان مقرر بتواند مجله‌اش (یک مجلهٔ دلخواه ثابت) را از کیوسک روزنامه‌فروشی بگیرد و تا شمارهٔ بعد اشباع شود، و این باید بتواند در او ایجاد فکر کند، یک ذهنیت ایده‌آلیستی نیست. اگرچه تعداد و نوع نشریه در ایران کافی نیست.

یک رمان زمانی موفق است که در بین صدها رمان منتشر شود، یک تابلوی نقاشی در بین تابلوهای دیگر نمایشگاه ارزش می‌یابد، و در حضور دیگران است که به معیار دست می‌یابیم. برای انبوهی ستاره‌های این آسمان بزرگ باید تلاش کرد. «تو اگر زهره‌ای باید کنار ستاره‌ها باشی.»

موعظه نمی‌کنم، شعار نمی‌دهم، از همهٔ نویسندگان، شاعران، هنرمندان و علاقمندان استمداد می‌کنم که برای رسیدن به این تفاهم به ما جوانترها بیاموزند که چطور باید فروتن باشیم، به همدیگر بیاموزیم تا بتوانیم معیارهای جهانی و انسانی هنر امروز را تعیین کنیم.

چیزی که به وضوح برای من روشن است، آیندهٔ ادبی و هنری این مرز پرگهر است. در روزهایی بسیار نزدیک شاهد



حضور خلوت انس

عباس معروفی

درخشش ادبیات و هنر از راه‌رسیدگان خواهیم بود. آنروز روز بزرگی است. به همین منظور داریم تلاش می‌کنیم که گردون خاستگاه هنرمندان سالهای «امید» باشد.

می‌شود در گردون با استفاده از مطالب جنجالی و خبری (کشکول‌وار) ذهن شما را مصرف کرد که: «فلانی آمد، فلانی رفت، فلانی مرد، فلانی چنین گفت.» و در شمارهٔ بعد: «فلانی نیامد، فلانی نرفت، فلانی نمرد، فلانی چنین نگفت. پوزش ما را بپذیرید.» می‌شود مطالب شما را نخواند و صرفاً از مطالب شاعران و نویسندگان معدودی استفاده کرد و جوانترها را راه نداد. می‌شود اسمهای دهن‌پرکن را تکرار کرد. می‌شود در یک دایرهٔ بسته چرخید و چرخید و چرخید.

آدم سرگیجه می‌گیرد.

ما حق نداریم با احساس و اعصاب خواننده بازی کنیم، ما مجاز نیستیم که برای استحکام حلقهٔ رفاقت، با تکرارها مردم را از خواندن بیزار کنیم. باید با وسواس مطالبی برگزینیم که در وهلهٔ اول حرمت «ادب و هنر» را حفظ کرده باشیم. اگر نگوییم حرمت خوانندگان را.

و من صریحاً اعلام می‌کنم که هیچگاه نخواهم نوشت که ما چه مشکلاتی داریم. ما باید مشکلات داخلی‌مان را حل کرده باشیم. این چیزها به داستان‌نویس یا شاعر یا نقاش جوانی که خود درگیر هزار مشکل است، چه ارتباطی دارد که ذهنش مشغول کم‌وکاستی یک مجله باشد. انتشار یک مجله کاری بسیار ساده و روشن است. چرا که به عقیدهٔ ما نوشتن کتاب و انتشار دادن مجله و کاری که هر یک از ما به‌نوعی با آن آشنایی داریم، تخصص و حرفهٔ ماست. اگر چنانچه نتوانستیم بر مشکلات فایق آییم و ادامه دهیم، به همین راحتی نیز تعطیل می‌کنیم. چیزی که بعضی‌ها آرزویش را دارند.

چند نکته ضروری اینکه: مجلهٔ گردون یکم و پانزدهم هر ماه به‌طور مرتب منتشر می‌شود. در شماره‌های زوج مجلهٔ گردون (پانزدهم هر ماه) مطالب ادبی بیشتری خواهیم داشت.

گاهی یکی از شماره‌های مجله، ویژه خواهد بود. به‌عنوان مثال شمارهٔ (۷) مجله گردون ویژه «زنان هنرمند معاصر» است.

مسئله دیگر اینکه نه بخاطر مسایل مالی، بلکه برای رفاه حال خوانندگان، اشتراک مجله را توصیه می‌کنیم. چرا که مجله پس از انتشار، نخست از بخش «مشترکین» ارسال خواهد شد، و مادر توزیع کیوسکها مسؤولیتی نداریم. (متأسفانه بسیاری از دوستان نتوانستند شماره ۱ و ۲ مجله را تهیه کنند)

مطالب مجلهٔ گردون، عبارت است از تئوری هنری، داستان، شعر، تئاتر، سینما، نقاشی، موسیقی، نقد، رویدادهای هنری پانزده روز گذشته، و نیز معرفی کتابهایی در زمینه‌های یادشده. مسلماً از درج «پاسخهای دندان‌شکن این به آن» و «تعریف من» و «گزارش لوله‌کشی منطقه ۷» و «فلسفهٔ ناکجاآباد» و «یادداشتهای یک آدم معمولی» معذور است.

در زمینهٔ موسیقی علی‌رغم آشنایی با موسیقیدانها، بجز شمارهٔ ۱ تاکنون نتوانسته‌ایم مطلب قابل‌توجهی تهیه کنیم که البته ریشهٔ این مشکل در کم‌توجهی اکثر موزیسین‌ها به کتاب، مطالعه و کلمه است. قرار بود از دکتر جهانبگلو مقالاتی داشته باشیم، اما افسوس. خبر ناگوار درگذشت دوست عزیز و گرانقدرم آقای دکتر منوچهر جهانبگلو که حدود نیم قرن وقت خود را صرف موسیقی کرده بود، در آخرین لحظات به دستمان رسید. ◘

نهمین جشنواره تأتر

به دنبال حضور نمایشهای شرکت‌کننده در جشنواره استانی و منطقه‌ای، شش نمایش جهت حضور در نهمین جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر که از ۲۴ الی ۳۰ بهمن‌ماه ۶۹ برگزار می‌شود مشخص گردید.

دبیرخانه جشنواره اسامی نمایشها را به‌شرح زیر اعلام کرده است:

۱- دل‌آشوب نوشته و کار اسد صادقی کار گروه تئاتر انجمن نمایش تبریز اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی.

۲- شقایق دره نوشته و کار علی آزادنیا از اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مشهد.

۳- شوراب‌سازان نوشته و کار هراس پلوک کار گروه تئاتر پارس وابسته به اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی باختران.

۴- دلی‌بای و آهو نوشته عباس معروفی به کارگردانی محمدجواد کبودرآهنگی کار گروه تئاتر اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی همدان.

۵- نمایش قاب بی‌تصویر نوشته و کار علی‌تقی رزاقی کار گروه تئاتر آزاد شیراز.

۶- نمایش حکایتی ساده نوشته محمدهادی نامور کار گروه تئاتر اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی گرگان.

شماره تازه فصلنامه تئاتر که به پژوهش‌های تئاتری می‌پردازد منتشر شد. این فصلنامه به کوشش لاله تقیان از منتقدین باسابقه تئاتر انتشار می‌یابد. در این شماره مطالبی از، جلال ستاری، صادق همایونی، سیدمهدی تزیا، عنایت‌الله شهنیدی، فرامرز طالبی، محمد گلبن، امیر علیزادگان، منوچهر یاری، محمدحسین ناصربخت، منصور شجاعی، شعله پاکروان، آندرانیک هویان آمده است. همکاران دیگر فصلنامه، جلال ستاری، محمدعلی صوتی و فریال شیخ‌الاسلامی است. برای لاله تقیان و همکارانشان که این فصلنامه پربار به همت آنان منتشر می‌گردد، موفقیت‌های بیشتری را آرزومندیم. ◘

انتشار صحنه

واحد هماهنگی مرکز هنرهای نمایشی به سرپرستی ناصر بزرگمهر یکی از فعال‌ترین واحدهای این مرکز است که شاید اهمیت و حساسیت کارش بر بسیاری، پوشیده باشد؛ درست مثل تمام کسانیکه در پشت صحنه خدمت می‌کنند تا یک نمایش به بهترین شکل ممکن ارائه شود. از جمله کارهای مثبت این واحد، انتشار یک بروشور ماهانه است با نام «صحنه». در این بروشور مشخصات کامل هر نمایش همراه با خلاصه‌ای از متن و طرح آفیش مربوط به آن، زمان و مکان اجرا، در هر ماه به چاپ می‌رسد و روشن است که در درازمدت این بروشورهای چندصفحه‌ای، تاریخچه مستند تئاتر کشور خواهند بود.

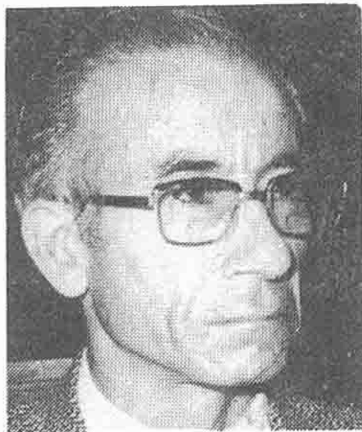
برای تمام پشت «صحنه‌ای»ها آرزوی توفیق داریم.



سالمرگ نوازشگر ذهن و خیال کودکان

من نغمه‌سرای کودکانم
شاد است ز مهرشان روانم
عباس یمینی شریفم
گیرید ز کودکان نشانم

زنگ در بصدا درآمد و او شانه به شانهٔ مرگ به خانه‌اش وارد شد. بازتاب تلاش من در ندیدن هم شانه‌اش، نگاه مهربان همیشگی‌اش بود که باز هم ماوراء اندیشه‌های من، رخنه می‌کرد و بلاتکلیفی مرا نادیده



می‌گرفت. نمی‌دانم کدامیک به تعجیل وارد اتاق شدند و نمی‌دانم کدامیک آن روز خاص، اتاق را رها کردند.

او جامه دانش را گشود و تقدیرش را قسمت، قسمت در کمد داروها گذاشت و بر سرایش ابیاتی بر سنگ مزارش نشست.

امروز که به کودکان خود نگاه می‌کنم، به کودکی او می‌اندیشم و خاطرات بسیاری از سختی‌هایی که به‌عنوان یک کودک ایرانی تحمل کرده بود و در کتاب نیم‌قرن، نوشتهٔ خودش اشاراتی بدانها کرده است. این مشکلات ممکن است هنوز سرنوشت بسیاری از کودکان ما باشد و شاید او به همین دلیل و دوران خاص کودکی خودش، برای کودکان دیگر فکر می‌کرد و نباید فراموش کرد که او، کودک دیروز برای کودکان امروز و فردا چه گامهایی برداشت.

حال، گوشهٔ اتاق من، آنجا که هر زمان وارد می‌شوم و از چشم پنهان نمی‌ماند، جامه‌دان فرخی یزدیست و درون آن یادگارهایی از عباس یمینی شریف. آن کودکی که در باغ دربند کنار فرخی قدم می‌زد، شعرهای او را حفظ می‌کرد و می‌خواند. ما نمی‌دانیم آن روزها او چه احساسی داشت و به آینده‌اش چگونه می‌نگریست. اما امروز می‌دانیم که او از پایه‌گذاران ادبیات برای کودکان است.

جسم او امروز میان ما حضور ندارد، اما آرامی کلام او، یاد او، گاه با من به صحبت و بحث می‌نشینند و گاه از یاد رفته‌هایم را بیادم می‌آورد. کودکان من او را پدربزرگ می‌خوانند و در انتظار بازگشت او از سفرش نشسته‌اند تا برایشان کتاب بخواند.

روزیکه آنها خواندن و نوشتن را بیاموزند، کتابهای او را خواهند خواند و

شعرهایش را حفظ خواهند کرد. آن روز او ـ پدربزرگ ـ برای تمام کودکان وطن از سفرش بازگشته است.

ساریسا (فرشته یمینی شریف)

۱۲۹۸ ـ تولد.

۱۳۱۷ ـ دانشجوی دانشسرای مقدماتی تهران.

۱۳۱۹ ـ دانشجوی دانشسرای عالی.

۱۳۲۲ ـ انتشار دو شعر ستاره و ماده غاز در مجلهٔ سخن.

۱۳۲۳ ـ انتشار چند شعر در مجلهٔ بازی کودکان.

۱۳۲۴ ـ چاپ اشعاری در کتابهای درسی.

۱۳۲۸ ـ مدیر مجله‌های دانش‌آموز و سازمان جوانان.

۱۳۳۴ ـ شیروخورشید سرخ دریافت امتیاز مدرسه روش نو.

۱۳۳۵ ـ مدیر مجلهٔ کیهان بچه‌ها.

۱۳۳۹ ـ مدیر مجله تهران مصور کوچولوها. تأسیس باشگاه بچه‌ها.

۱۳۴۱ ـ تأسیس مؤسسهٔ فرهنگی و غیرانتفاعی شورای کتاب کودک.

۱۳۵۰ ـ اهدای جایزه یمینی شریف به بهترین کتاب کودکان در هر سال.

۱۳۵۷ ـ تأسیس انجمن پژوهشهای آموزشی.

آثار یمینی شریف:

آواز فرشتگان، قصه‌های شیرین و گربه‌های شیپورزن، دو کدخدا، برق و حریق (ترجمه) روی زمین و زیرزمین (ترجمه) دنیاگردی جمشید و مهشید، بازی با الفبا، جزیرهٔ مرجان (ترجمه)، کتاب اول دبستان، فری به آسمان می‌رود، آوای نوگلان، پرویز و آبینه، در میان ابرها، گلهای گویا، یوری و لباسهای او، همسایهٔ عجیب، باغ نغمه‌ها، آه ایران عزیز و...

درگذشت دکتر مشایخ فریدنی

شادروان دکتر محمدحسین مشایخ فریدنی در سال ۱۳۳۳ قمری در تهران متولد شد. پس از تحصیلات قدیمه از دانشگاه تهران در زبان و ادبیات فارسی درجهٔ دکترا گرفت.



شادروان دکتر مشایخ فریدنی حدود ربع قرن در عراق، عربستان سعودی و شبه‌قاره هند به امور سیاسی و خدمات فرهنگی پرداخت. این تجربیات و دانش غنی کلاسیک ایشان باعث شد که وی یکی از آگاهان مسایل شبه‌قاره و اختلافهای ایران و عراق باشد. وی اخیراً به همراه تنی چند از پژوهشگران خارجی در ادامه تحقیقات موضوع جادهٔ ابریشم در سفری با کشتی از ونیز به دهلی دچار سکته قلبی شد و درگذشت. از ایشان آثار زیر بجا مانده است:

۱ـ ترجمهٔ مجلداتی از الاغانی ـ ابوالفرج اصفهانی

۲ـ ترجمهٔ خلاصهٔ الاغانی (۲ جلد)

۳ـ آفتاب در آیینه

۴ـ تصحیح کلیات اقبال لاهوری

۵ـ حدود ۸۰۰ مقاله در دائره‌المعارف تشیع و مطبوعات.

دکتر غلامحسین یوسفی درگذشت

استاد دکتر غلامحسین یوسفی در سن شصت‌وسه سالگی به دیار باقی شتافت. نگاهی گذرا به‌شمار آثار او نشان می‌دهد که وی عمرش را در راه ارتقاء فرهنگ و ادب ایران‌زمین صرف کرده است و این سخنی گزافه نیست، آثار او در زمینه‌های متعدد ادبی از جمله تألیف کتاب و تصحیح و تحقیقات فرهنگی و نیز ترجمهٔ کتاب و مقاله و همچنین تأسیس مجله‌نامهٔ فرهنگ مؤید این نظر است.

دکتر یوسفی در کنار تولید ادبی به کار تدریس در دانشگاههای داخل و خارج کشور نیز اشتغال داشت که شیوهٔ تدریسش اسباب شکوفایی دانشجویان بسیاری را فراهم آورده است. نشریهٔ گردون درگذشت این استاد گرانقدر را به عموم هم‌میهنان تسلیت عرض کرده، فقدان او را ضایعه‌ای برای فرهنگ ایران‌زمین می‌داند. برخی از آثار ماندگار او عبارتند از: «دیداری با اهل قلم»، «مژکهایی در آغوش باد»، «چشمهٔ روشن»، «شیوهٔ نقد ادبی» و تعداد بسیاری مقالات به زبان فارسی و زبان خارجی است. روحش شاد.



شاهنامه و هنرمند امروز

نمایشگاهی تحت عنوان شاهنامه و هنرمند امروز که شامل آثاری از چند نقاش و مجسمه‌ساز معاصر است، در گالری افرند از ۲ تا ۱۰ دی‌ماه دایر خواهد شد. در این نمایشگاه نامهای آشنایی چون نصرت‌اله مسلمیان، یعقوب عمامه‌پیچ، عباس سارنج و حسین قره‌گزلو به‌چشم می‌خورد.

این هنرمندان برداشتهای خویش را از شخصیتها و مضمون‌های شاهنامه با زبانی نو، با دید امروزی ارائه کرده‌اند: آمیخته‌ای از شخصیت، اسطوره، بیداری.



هاملت با سالاد فصل

واحد هماهنگی مرکز هنرهای نمایشی اعلام کرد: نمایش «هاملت با سالاد فصل» نوشتهٔ اکبر رادی به کارگردانی هادی مرزبان از آذرماه ۶۹ هر روز ساعت ۵/۳۰ در سالن چهارسو، مجموعهٔ تئاترشهر به‌روی صحنه خواهد رفت.

بازیگران این نمایش عبارتند از:
فردوس کاویانی
فرزانه کابلی
سروش خلیلی
اصغر سمسارزاده
حسین سحرخیز
اختر کریمی‌زند
رسول محمدی
امیر مرزبان

سومین جشنواره نمایشهای سنتی

واحد هماهنگی مرکز هنرهای نمایشی اعلام کرد کانون نمایشهای مذهبی و سنتی (وابسته به انجمن نمایش) در نظر دارد به‌منظور حفظ و اشاعه و ارتقاء کیفی نمایشهای سنتی و آیینی و بومی سومین جشنواره نمایشهای سنتی را همزمان با عید سعید فطر در سال ۱۳۷۰ در تهران برگزار کند. لذا بدینوسیله از کلیه گروههای علاقمند شرکت در جشنوارهٔ مذکور دعوت می‌نماید از تاریخ انتشار این اطلاعیه حداکثر تا پایان آذرماه سال جاری آمادگی خود را کتباً به‌همراه دو نسخه از نمانشنامه به دبیرخانه دائمی جشنواره واقع در تهران تالار وحدت ارسال نمایند.

شرایط عمومی شرکت در جشنواره فوق

۱- انتخاب موضوع نمایشنامه آزاد است.

۲- نمایشهای شرکت‌کننده الزاماً باید در چهارچوب یکی از اشکال نمایشی سنتی (تعزیه - سیاه‌بازی - بقال بازی - نقالی - پرده‌خوانی و یا برگرفته از مراسم آیینی و بومی مناطق ایران باشد.)

۳- شرکت کلیه گروههای حرفه‌ای نمایش سنتی از سراسر کشور در جشنواره نمایشهای سنتی بلامانع است.

نهمین جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر

واحد هماهنگی مرکز هنرهای نمایشی اعلام کرد: با توجه به برنامه‌های مختلفی که در ایام بهمن ماه خصوصاً دههٔ فجر توسط وزارتخانه‌ها و سازمانها و نهادهای گوناگون برگزار می‌شود، بسیاری از هنرمندان و منتقدین تئاتر و گروههای مختلف مردم طی تماسهای مکرر با مرکز هنرهای نمایشی درخواست تغییر زمان جشنواره سراسری تئاتر فجر را داشتند تا بتوانند از برنامه‌های مختلف دیدن نمایند.

لذا پیرو بررسی‌های بعمل‌آمده و با موافقت وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی نهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر از ۲۴ بهمن ماه همزمان با مبعث حضرت رسول اکرم (ص) لغایت ۳۰ بهمن‌ماه برگزار می‌شود.

اولین دوره مسابقات سراسری عکاسی تئاتر

مجله نمایش در راستای تشویق و ترغیب عکاسان تئاتر، اقدام به برگزاری اولین دوره مسابقات سراسری عکاسی تئاتر می‌کند. علاقمندان به شرکت در این مسابقه می‌توانند عکس‌های خود را حداکثر تا تاریخ ۱۵ دی‌ماه ۱۳۶۹ به دفتر مجله نمایش ارسال دارند.

شرایط شرکت در مسابقه:

۱- عکس‌های ارسالی می‌باید از سال ۵۷ به بعد گرفته شده باشند.

۲- عکس‌ها می‌توانند رنگی یا سیاه‌وسفید باشند.

۳- محدودیتی در ارسال تعداد عکس‌ها وجود ندارد.

۴- قطع عکس‌ها حداکثر ۲۴ × ۳۰ و حداقل ۲۴ × ۱۸ باشد.

۵- مشخصات هر عکس شامل نام عکاس، نام نمایش، نام کارگردان نمایش، نام نویسنده و مترجم نمایش (در صورتیکه نمایش خارجی باشد) محل اجرا و تاریخ اجرا در پشت هر عکس قید شود.

جوایز مسابقه:

مجله نمایش به ده عکاس برگزیده به شرح زیر جوایز اهداء خواهد کرد:

نفر اول: سه سکه بهار آزادی و یکسری کامل کتابهای انتشارات نمایش و اشتراک یکسال مجله نمایش.

نفر دوم: دو سکه بهار آزادی و یکسری کامل کتابهای انتشارات نمایش و اشتراک یکسال مجله نمایش.

نفر سوم: یک سکه بهار آزادی و یکسری کامل کتابهای انتشارات نمایش و اشتراک یکسال مجله نمایش.

نفر چهارم تا دهم: سفر زیارتی به مشهد مقدس و یکسری کامل کتاب انتشاراتی نمایش و اشتراک یکسال مجله نمایش

برای داوری عکس‌ها هیئتی مرکب از اساتید فن عکاسی و تئاتر انتخاب خواهند شد.

همزمان با برگزاری نهمین جشنواره سراسر تئاتر فجر، نمایشگاهی از آثار برگزیده برپا خواهد شد و جوایز برندگان نیز در طول برگزاری جشنواره اهداء خواهد شد.

همچنین انتشارات نمایش مجموعه‌ای از عکس‌های برگزیده را در کتابی نفیس چاپ خواهد کرد.

علاقمندان عکس‌های خود را به آدرس:
تهران - خیابان حافظ - خیابان ارفع - دفتر مجله نمایش، اولین دوره مسابقه سراسری عکس تئاتر، ارسال دارند.

جهت کسب هرگونه اطلاعات می‌توانید با شماره تلفن ۵ - ۶۷۵۱۰۱ داخلی ۹۳ تماس حاصل نمائید.

صدمین شماره

مجله فیلم صدمین شماره خود را با کیفیتی رنگین و سنگین رهسپار دکه‌های روزنامه‌فروشی خواهد کرد.

نزدیک به هشت سال است که مجله فیلم با کیفیت مطلوب و رو به رشد مشتاقان سینما را با آخرین رویدادهای داخلی و خارجی هنر و صنعت سینما آشنا می‌کند و خوانندگانی جدی‌تر با خواندن نقدهای بحث‌برانگیز سینمانویسان آن با زوایای مختلف فیلمهای ایرانی و خارجی آشنا می‌شوند.

سر پا ماندن یک نشریه تخصصی درحالی‌که مشکلات چاپ ونشر بخصوص کاغذ و هزینه‌های سرسام‌آور طاقت‌فرساست، بدون اغراق امیدوارکننده است. نگاهی تند و سریع به شماره‌های مختلف مجله نشان می‌دهد که گردانندگان این نشریه روزبروز به حرفه خود مسلط تر می‌شوند و صاحب تشخص در نگاه به سینما در حرفه روزنامه‌نگاری شده‌اند.

جامعهٔ ما نشریات تخصصی به اندازهٔ کافی ندارد و وجود یکی دو مجله تخصصی مثل فیلم و صنعت و حمل‌ونقل و ارغوان این امید را بوجود می‌آورد که روزبروز بر تعداد نشریات تخصصی که مخاطبان خود را نسبت به یک مسئله آگاه و هوشیار می‌کنند افزوده شود.

گردون انتشار صدمین شماره مجله را به دست‌اندرکاران آن تبریک می‌گوید. ▣

به یاد یسایی شاجانیان

۲۸ آذرماه مصادف با سومین سالگرد درگذشت یسایی شاجانیان، مینیاتوریست و نقاش ارمنی اصفهانی است. دو سال پیش نیز به همین مناسبت نمایشگاههایی در موزهٔ هنرهای معاصر و موزه کلیسای وانک برپا شد. در سال جاری، نمایشگاهی از آثار نقاشی شاجانیان، و نقش پذیرفتگان مکتب او: «ابوالفضی طاووسی، خادم خراسانی و سوسن نصر» از تاریخ ۲۸ آذر تا ۶ دی‌ماه در خانه ایران ـ اصفهان برپا خواهد شد.

سیمرغ در تئاترشهر

نمایش سیمرغ نوشته و کار قطب‌الدین صادقی که بر اساس چهارچوب و طرح دراماتیک نمایشنامه «کنفرانس پرندگان» اثر «ژان کلودکاریر» نوشته شده است، آذر و دی‌ماه ۶۹ ساعت ۱۷/۳۰ در سالن اصلی تئاترشهر اجرا خواهد شد.

بازیگران این نمایش عبارتند از:

میکائیل شهرستانی	هوشمند هنرکار
کریم اکبری مبارکه	محمد آقامحمدی
بهروز رضوی	رضا عطاران
سیاوش چراغی‌پور	ژاله شعاری
ناهید مسلمی	یوسف صیادی
مریم کاظمی	مهران مدیری
عباس توفیقی	اسماعیل بختیاری



مرگ نمایشنامه‌نویس بزرگ

فریدریش دورنمات که در پنجم ژانویه ۱۹۲۱ در دهکده‌ای به نام کنل فینگن در نزدیکی برن سوییس زاده شده بود، درگذشت.

مرگ این نمایشنامه‌نویس بزرگ که آثار بسیاری از او در ایران ترجمه شده: «ملاقات بانوی سالخورده»، «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی) ؟ و... او توسط کارگردانهایی چون حمید سمندریان بارها به روی صحنه رفته است، ضایعه جبران‌ناپذیری برای عالم تأتر جهان، بویژه آلمان است.

دورنمات، نمایشنامه‌های زیادی برای صحنه نوشت و رمانها و نمایشنامه‌هایی رادیویی بسیاری منتشر کرد که بیشتر آنها بارها صحنه‌های تأتر دنیا درخشیدند و یا به فیلم برگردانده شدند.

گردون امیدوار است در شماره‌های آتی به‌طور مفصل به زندگی و آثار او بپردازد.



نمایشگاه خصوصی مش صفر

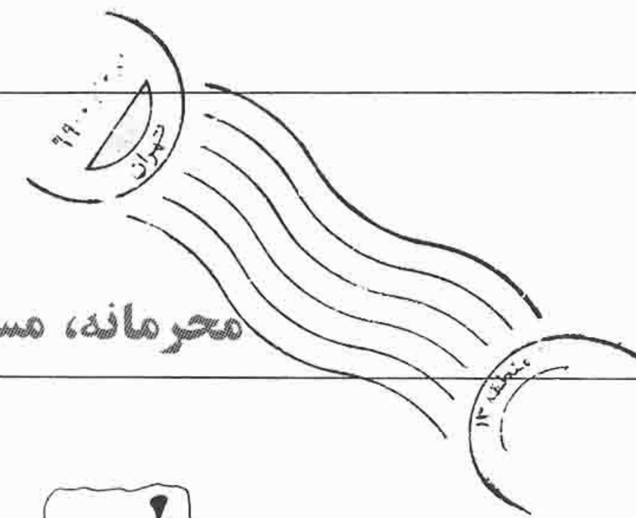
منوچهر صفرزاده (مش صفر) نقاش چیره‌دست و خوشفکر معاصر یک نمایشگاه خصوصی از ۱۷ تا ۲۷ آذرماه برپا کرد که در نوع خود کار تازه‌ای بود. نقاشی‌های مش صفر آمیزه‌ای است از رؤیا و واقعیت. بازآفرینی نمونه‌هایی از کارهای گروز، گویا، ولاسکوئز، لوترک و بروگل است که با معنای نقاشی صفرزاده هماهنگ شده‌اند.

این آثار هر یک دنیایی تماشایی‌اند: نیمکت‌های چوبی، دنیای سیاه‌مست‌ها، شکمباره‌ها و قلدرها و شاید نکبت‌ها. درونمایهٔ مکرر این نقاشی: زشتی، بیرحمی، یاوگی و مرگ است، با تکرار یک چهرهٔ محبوب که هم و غم نقاش است. عشق و دلهره و مرگ.

بی‌گمان قصد مش صفر در این مجموعه، کنکاشی همه‌جانبه است در عوالم مشترک پنج هنرمند بزرگ، با در هم ریختگی زمان و طنز و آنچه در ذهن می‌ماند: «یک دنیای پر از تخیل و زیبایی.»

زندگی ارامنه

نمایشگاه صادق تیرافکن، عکاس جوان معاصر در گالری منصورهٔ حسینی مجموعه ۲۲ عکس از زندگی ارامنه و ۱۵ عکس از یک نقاش، ۱۳ دی‌ماه به‌مدت یک هفته برگزار می‌شود. این نمایشگاه، چهارمین نمایشگاه صادق تیرافکن است، سرشار از موضوعات بدیع و نگاهی تازه. زندگی ارامنهٔ اصفهان موضوعی است که عکاس از آن به‌عنوان پایان‌نامهٔ تحصیلی خود استفاده کرده است.









درس اخلاق «پنه لوپه»

«اوریانا فالاچی» گزارشگر و نویسندهٔ جنجال‌برانگیز ایتالیایی، بار دیگر مرتکب نوشتن یک کتاب تازه شد که ظاهراً مربوط به تنش‌های ۱۵ سال اخیر لبنان است؛ اما از زخم‌های عمیق لبنان، هیچ نشانی در آن نیست. کتاب، سراسر رؤیا و خیال‌پردازی مثلاً فیلسوفانه است و شگفت نیست که «کاوشگر» را به یاد کتاب دیگری از ایشان بنام «پنه لوپه به جنگ می‌رود» می‌اندازد.

«فالاچی» در آن کتاب ماجرای یک دختر ایتالیایی را شرح می‌دهد که جوانی بنام «فرانچسکو» دوستدار اوست؟ اما دخترک به عشق یک آمریکایی بنام «ریچارد» روانهٔ آن کشور می‌شود و او را می‌یابد و با مردک رابطه برقرار می‌کند و پس از چند ماه که در خانهٔ او می‌ماند، درمی‌یابد که «ریچارد» و دوستش «بیل» همجنس‌بازند و هیچیک نمی‌تواند و نمی‌خواهد با خانم ازدواج کند.

دخترک که حالا دیگر دخترک نیست، به ایتالیا بازمی‌گردد و به «فرانچسکو» پناه می‌برد و پس از شرح آنچه بر او گذشته، از عاشق قدیمی‌اش می‌خواهد که در کنارش بماند؛ اما وقتی «فرانچسکو» از دسته گل به آب‌دادنهای این خانم دچار اشمئزاز می‌شود و ترکش می‌کند، به تریژ قبای خانم برمی‌خورد و در پایان کتابش این کلمات قصار را به‌عنوان یک کشف صددرصد اخلاقی به خواننده اعطاء می‌کند:

«اگر نمی‌خواهی باعث رمیدن دیگران شوی، یا سکوت کن یا دروغ بگو...»

حقوق حقه(!)

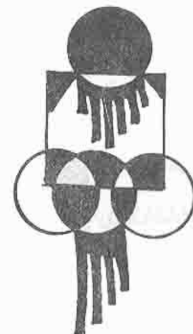
خانم «دمیتیلا دوچونگارا» یک زن محروم و مجاهد بولیویایی است. او که کارگر معدن است سی سال از زندگیش را وقف پیکار در راه تحقق حقوق معدنکاران کشورش کرد و در این راه حتا به هنگام بارداری آنقدر پایدار ماند که طفلش زیر شکنجهٔ مأموران، سقط شد. این خانم که نه کمونیست است، نه سوسیالیست و طبعاً نه پیرو کاپیتالیسم، سرانجام پس از سالها مبارزه، از سوی سازمان ملل متحد دعوت شد تا در گردهمایی زنان برگزیدهٔ کشورهای جهان سوم شرکت کند و هنگامی‌که دربه‌در بدنبال تالار محل گفت‌وشنودها می‌گشت، به تالاری رسید که در آن صدها زن، در راه تحقق «حقوق حقه!» خود توفانی برپا کرده بودند. می‌دانید اینها چه کسانی بودند؟ زنان همجنس‌باز جهان غرب...

بلاتکلیفی «تشدید»

چندی پیش «کاوشگر» یکی از روزنامه‌های بعدازظهر را گشود و ضمن لذت بردن از مطالعهٔ نوشتاری زیر عنوان «براعت استهلال در شاهنامه» دریافت که نویسندهٔ محترم، نام نمایشنامهٔ «اتلو» اثر شکسپیر را «اتللو» مرقوم فرموده‌اند.

پیش از اینهم «کاوشگر» با چنین شیوه‌ای مواجه شده و هنگامی که از نویسنده‌اش پرسیده بود: چرا به جای تشدید از تکرار دو حرف بهره می‌برد؟ پاسخ شنیده بود که چون در مطبوعات از نظر مشکل چاپ نمی‌توان از «تشدید» استفاده کرد، به همین علت، یک حرف، دو بار تکرار می‌شود.

«کاوشگر» اکنون همان پاسخی را که به آن نویسنده داده برد، به صورت پیشنهاد تقدیم نویسندهٔ محترم «براعت استهلال» می‌کند: چون ایشان در نوشتارشان واژه‌های «علت، مقدمه، قابلیت و اول» را نیز به‌کار برده‌اند، بهتر است آنها را به شیوهٔ «اتللو» مرقوم فرمایند؛ یعنی اینطور: «عللت ـ مقددمه ـ قابلییت ـ اوول»



ستیز سنگ و سرب

«کاوشگر» که بویژه در این صفحه هیچ کاری به مسایل سیاسی ندارد، قصد دارد خوانندگان را بیاد خانم «تاچر» بیاندازد و «بابی ساندز»... منتهی صرفاً از دیدگاه عاطفی و فرهنگی. «بابی ساندز» آنوقت که در زندان خانم «تاچر» بود، درخواست کرد که نامش و عنوانش به «زندانی سیاسی» تغییر یابد و چون تاچر نپذیرفت، دست به اعتصاب غذا زد و آنقدر ادامه داد تا به حال مرگ افتاد.

در آخرین روزهای زندگیش، یک فیلمبردار و یک عکاس بر آن شدند تا از «ساندز» فیلمبرداری کنند یا عکس بگیرند؛ اما تاچر حتا این اجازه را هم نداد... و نداد و نداد تا «ساندز» جان سپرد.

این گذشت تا چندی پیش کانال دوم تلهویزیون انگلیس، فیلمی از خانم «جولی میچر» به نمایش گذاشت که از پیکار کودکان فلسطینی حکایت می‌کرد و حماسه‌ای شگرف از ستیز سنگ و سرب ساخته بود.

خانم «میچر» برای فیلمبرداری مستند و مخفیانه از پیکارهای کوچه به کوچهٔ کودکان فلسطینی، بارها مورد هجوم و شتم سربازان اسراییلی قرار گرفت؛ اما از کار کارستان خود که هم عاطفی بود و هم هنری، دست بر نداشت.

آن خانم و این خانم، هر دو انگلیسی‌اند؛ اما هیهات...

فرهنگ نوکیسه‌ها

طراوت سرشار چمن بود و سعادت کاوشگر برای تماشای کودکانی که با بال روحشان در سراشیبی چمن غلت می‌زدند و پویه می‌کردند... همانذم یک آقا و خانم به همراه دختر خردسالشان نزدیک شدند. دخترک که ذات معصومش او را به آشنایی با همسالانش وامیداشت، به‌سوی کودکان همراه ما دوید؛ اما فریاد پدرش برخاست که: نه HONEY (عسل) پیش اون لاتها نرو.

نگاههای «کاوشگر» و دوستش و همسر او و کودکانش بود که به دارچوبهٔ حیرت آویخت: لاتها؟!

راه را ادامه دادیم تا به قفس پرندگان و از جمله کبکها رسیدیم. پرندگان را می‌بایست از نگاه دو کودک همراهمان می‌دیدیم: اوج معصومیت و شیفتگی و خیرگی به اینهمه شکوه و اعجاز... لختی بعد آن آقا و خانم به ما رسیدند و چون ما را دیدند، یکی دو گام کناره گرفتند. «کاوشگر» بی‌اختیار بیاد کتاب خرده‌بورژواهای «گورکی» افتاد: «نوکیسه جماعت فوق‌العاده به کرم کدو شباهت دارد: بی‌رحم و انگل و شکمباره».

همانذم «هانی» از پدرش پرسید:

- «ددی» اینها چی‌ان؟
- کبک.
- ددی، میشه مام از اینها داشته باشیم؟
- میخوای چیکارشون کنی؟
- از قفس درشون می‌آریم، می‌ذاریم تو اتاقهامون از اینور بپرن اونور.
- نه هانی، اینها به درد این کار نمی‌خورن.
- پس به چه درد می‌خورن؟
- فقط به درد کباب کردن می‌خورن.

«کاوشگر» به رغم لات بودنش گامی به‌سوی آقا برداشت و پرسید:

- دختر قشنگتون شما رو به چه اسمی صدا میزنه؟
- ددی.
- چه عالی... واقعاً کم اتفاق می‌افته که بچه‌ها اسمی به این پرمسمایی روی پدرشون بذارن.
- چطور مگه؟
- چون جنابعالی به معنای دقیق کلمه «ددی...»

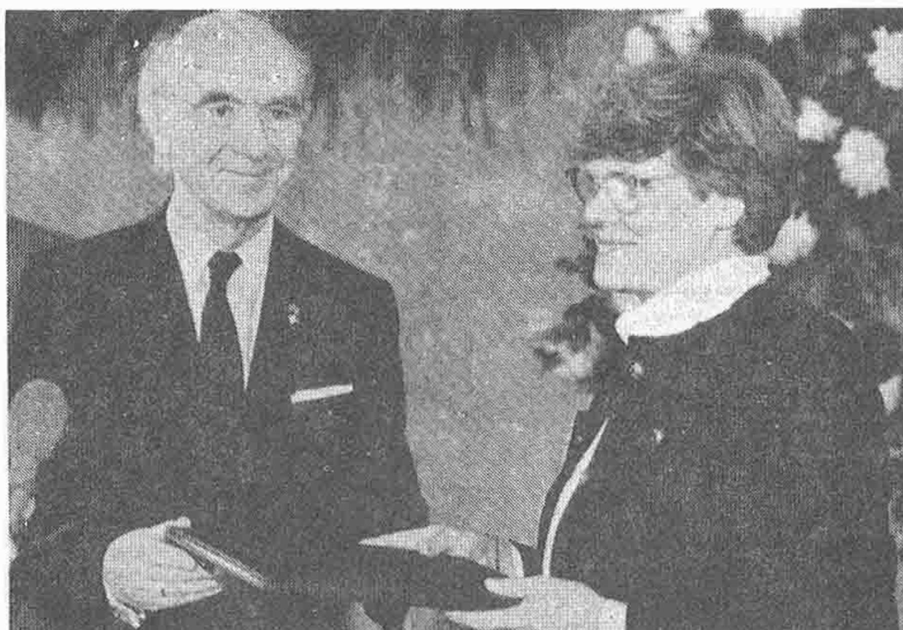


رسم نادرست و کهنه

«کاوشگر» به مسؤولان محترم واحد نمایش رادیو پیشنهاد می‌کند در مورد تغییر عنوان «قصهٔ شب» چاره‌ای بیاندیشند.

درست است که این عنوان به اصطلاح، سالهاست جا افتاده، لیکن جا افتادن، دلیل معتبری برای پای فشردن در تکرار عنوانهای نادرست نیست. به عنوان نمونه: «ژیلبر سسبرون» در رمان «اما من شما را دوست می‌داشتم» ماجرای کودک عقب‌مانده‌ای را شرح می‌دهد که اسیر محیطی سخت بی‌رحم است... یکی از رخدادهای این رمان نیمه‌مستند، آتش گرفتن خانهٔ سالمندان است و جالب اینکه ۵ ماه پیش از نگارش این اثر و دو سال پس از انتشار آن، دو بار دو خانهٔ سالمندان در حومهٔ پاریس دچار آتش‌سوزی شد.

اکنون پرسش «کاوشگر» اینست: کجای دنیا رسم است که ماجرای زندگی «هلن کلر» یا رمان «سسبرون» را به صورت نمایشنامه تنظیم کنند و نام آنها را «قصه» بگذارند؟



کارل ددسیوس در حال دریافت جایزه

گفتگو با کارل دِدِسیوس برندهٔ جایزهٔ صلح کتاب سال

کریستینا کونن

محمدعلی شکیبایی

سرودن شعر، امکان ادامه حیات

شنبه ۱۰ نوامبر ۱۹۹۰ (بن) ۱۹ آبان ۱۳۶۹

کارل ددسیوس شاعر، نویسنده و مترجم زبردست آلمانی، در سال ۱۹۲۰ در شهر لچ، در خانواده‌ای آلمانی‌الاصل دیده به جهان گشود و همزمان با دو زبان (آلمان و لهستانی) رشد کرد.

در سال ۱۹۵۰ از اسارت روسها آزاد شد. از آن زمان به بعد در شهر وایمار اقامت گزید و در سال ۱۹۵۲ به آلمان فدرال گریخت.

از سال ۱۹۵۳ تا ۱۹۷۸ در یکی از کانونهای بیمه‌های اجتماعی اشتغال داشت و در کنار کار اداری، به ترجمهٔ آثار ادبیات لهستانی همت ورزید. از سال ۱۹۷۹ تا به امروز مدیریت انستیتوی آلمان ـ لهستان را در شهر دارشتات به‌عهده دارد.

کسواف میلوش (٤) که یکی از موفقترین چهره‌های شعر لهستان به‌شمار می‌رود و در سال ۱۹۸۰ جایزهٔ نوبل را دریافت کرد، از جمله شاعرانی است که کارل ددسیوس اشعارش را در سال ۱۹۵۹ به زبان آلمانی ترجمه کرده است.

او همچنین اشعار یکی دیگر از دریافت کنندگان جایزهٔ نوبل، ژوزف برادسکی شاعر روسی را هم که از سال ۱۹۷۲ در تبعید به‌سر می‌برد، ترجمه و به‌چاپ رسانیده است. کارل ددسیوس سالها پیش از ژوزف برادسکی به‌عنوان یکی از چهره‌های موفق شعر روسیه یاد کرده است.

کارل ددسیوس آثار دشواری را انتخاب می‌کند. انتخابهای او دارای زیباییهای پیچیده و ادراک عمیقی است که خلق‌وخوی لهستانیها را نشان می‌دهد.

او با نوشته‌هایش می‌کوشد، تا ارزشهای اساسی و دایمی برای کل تمدن اروپایی کسب کند.

کارل ددسیوس در یکشنبه ۷ اکتبر ۱۹۹۰ جایزهٔ صلح کتاب سال آلمان را دریافت کرد.

او توسط خبرنگاران و انتشاراتیها، القاب مختلفی را دریافت کرده است که عبارتند از:

پل ساز ـ پرهیجان ـ معتاد به ادبیات لهستانی ـ پنجره پاک‌کن بزرگ. و اسواوا یشتسکا یکی از مترجمین زن لهستانی به او لقب «پان» ددسیوس را داده است. «پان» به زبان لهستانی به معنی آقا است و در زبان یونانی به معنی کل، کامل استعمال می‌شود. ◘

- چرا مترجمین خودآگاهی ندارند؟
- به طبیعت کار بستگی دارد. آنها پشت نام نویسنده قرار می‌گیرند و رابطهٔ نویسنده و کارش را شکل می‌دهند. بیشتر مترجمین یک ناهمواری کوچکی در خودآگاهی‌شان دارند، برای اینکه آنها به یک نویسندهٔ دیگر خدمت می‌کنند. آنها خودشان را در برابر نویسنده، دست دوم احساس می‌کنند.

این فقدان در خودآگاهی بطور ناحق انجام یافته است. مترجم باید تم، ایده (اثرهای ادبی) را در زبان جدیدی شکل دهد. او درست مثل نویسنده خلاق است، بنابراین باید در این زمینه آگاه باشد.

او نیاز به این خودآگاهی دارد، نه اینکه از آن متن کپی بردارد، بلکه باید یک اثر هنری خلق کند. البته کپی‌های شگفت‌انگیزی وجود دارند که خیلی خوب برگردان شده‌اند، طوری که آدم احساس می‌کند با اصل آن یکی است. متأسفانه از شغل مترجمی، یک نوع سندیکای خدماتی بوجود آمده است، برای اینکه مترجمین حقوق کمی دریافت می‌کنند، و به این خاطر هم خیلی سریع عمل می‌کنند و صدر کار را یک مرتبه می‌خواهند به انجام رسانند.

نود کتابی که تا به حال من ترجمه کرده‌ام، تحت قرارداد هیچ ناشری نبوده است. من آنها را خودم برگزیده‌ام، با نویسنده‌اش آشنا شده‌ام، و سپس اثر را ادغام کرده و با فانتزی خودم آن را به یک کتاب آلمانی برگردانده‌ام. مزیت کار من این بود، که با ترجمه زندگی‌ام را نگذرانده‌ام. مترجمی توانسته است در زندگی من یک نقش اساسی را ایفا کند و به‌عنوان یک سرگرمی همچنان پابرجا بماند.

- این سنت مترجمین اروپای شرقی است، سنت سرزمینهایی با زبانهای توسعه‌نیافته، که اینجا در آلمان و در تمام اروپای غربی، غیرعادی است. آیا این سنت در یک زبان توسعه‌یافته انتقال‌پذیر است؟

- به این روش مشکل است. به احتمال زیاد انگیزه‌ام درست بود. با کار ترجمه نمی‌خوهم زندگی‌ام را تأمین کنم. من ترجمه را در جنگ هنگامیکه در اسارت روسها بسر می‌بردم، شروع کردم. در آنجا زبان روسی را آموختم، در من یک نیروی معنوی ایجاد کرد، به جرئت می‌توانم بگویم که ادامهٔ حیات خود را قبل از هر چیز مدیون سرودن شعر هستم.

آنگاه یک کار دفتری پیدا کردم که شکم خودم و خانواده‌ام را سیر کند، آن شغل دفتری ادراکم را آنقدر خسته نمی‌کرد و می‌توانستم در فراغت به کار ترجمه بپردازم. به دلایلی که قبلاً هم اشاره کردم، در آن شغل، که در یکی از کانونهای بیمه‌های اجتماعی بود، هرگز نمی‌خواستم مقام بالاتری را کسب کنم.

- کدام زبان، زبان مادری شما است؟

- آلمانی. مادرم در شوابن(۱) متولد شده است. در خانه ما آلمانی صحبت می‌کردیم. زبان لهستانی را من در خیابان و مدرسه یاد گرفته‌ام. پدرم از بومن(۲) بود و خیلی خوب زبان بومنی را صحبت می‌کرد. وقتی دوستانش نزد او می‌آمدند، با زبان بومنی را گفتگو می‌کردند. وقتی دوستانش نزد او می‌آمدند، با زبان بومنی گفتگو می‌کردند. تعطیلاتم را اغلب در دهاتهای بومن می‌گذراندم. من در آن محیط با سه زبان بزرگ شده‌ام.

- در گذشته زندگی پیوستهٔ ملت آلمان و لهستان چگونه بود؟

- متفاوت. مسلماً کینه‌توزی‌هایی وجود داشت، گاهی اتفاق می‌افتاد که آلمانیها از طرف جوانهای لهستانی در خیابان مورد اهانت قرار می‌گرفتند. البته شاید من آن را به‌طور تراژدی، مانند دیگران تجربه نکرده باشم، چونکه زادگاهم لچ(۳) در منطقه مرزی قرار ندارد. لچ شهر صنعتی بزرگی بود، فرانسویها، یهودیها، روسها و تقریباً هشتادهزار آلمانی و دیگر ملیتها در آن زندگی می‌کردند، نه همیشه به‌طور صلح‌طلبانه، بلکه در یک محیط تنگ، تا حدودی به کمک یکدیگر می‌شتافتند.

دبیرستانی تجارتی وجود داشت که توسط کارخانه‌داران آلمانی تأسیس شده بود. پدرم می‌خواست که من زبانهای قدیم را یاد بگیرم، یک دبیرستان لهستانی هم دایر بود که مختص زبانهای قدیم بود، به این‌خاطر مرا به آنجا فرستاد. و من تا به امروز مدیون او هستم. رفتن من به آن دبیرستان باعث شد که در این راه بیشتر شکیبایی پیشه کنم.

انسان هر چه با زبانهای مختلف رشد کند، درک زیادی برای شناخت خارجیان کسب می‌کند.

- چرا شما بعد از جنگ به آلمان شرقی رفتید؟

- پدر و مادرم در گذشته بودند، همسرم را به شهر وایمار(٤) بردند، و این تنها آدرسی بود که من بعد از آزاد شدنم از شوروی به سال ۱۹۵۰ در دسترس داشتم. دو سال بعد هم آنجا فرار کردیم.

- این حقیقت دارد، که در گذشته می‌خواسته‌اید هنرپیشه شوید؟

- خیر. من می‌خواستم تئاتر تحقیقی بخوانم و به این‌خاطر هم در وایمار به انستیتوی تئاتر آلمان راه یافتم.

- چرا خودتان شعری نسروده‌اید؟

- البته مثل خیلیها من هم در سن ١٤ سالگی شعرهایی سروده‌ام. هنگامیکه من از اسارت بازگشتم، جملهٔ آدورنو(٥) بر سر زبانها می‌چرخید، که گفته بود: «بعد از آوشویتز(٦) شعری نمی‌توان سرود». من این جمله را جدی گرفتم، نه به‌عنوان یک حرف توخالی. اما از آن گذشته می‌خواستم شعر بسرایم و در آنجا من ریتم و سبک شعر لهستانی را برای خودم جستجو کردم. آنهم زمانی که روابط آلمانیها و لهستانیها خیلی بد بود.

- در آلمان نشانی از علاقه به تلاشهایی که برای ایجاد رابطه بین دو خلق می‌کنید، وجود دارد؟

- هم آری و هم نه. واکنشها بر روی کتابهایم رضایت بخشند. تیراژها مسلماً چندان وسیع نیستند.

- چه کسی در آلمان شعر کلاسیک لهستان را می‌خواند؟

- احتمال می‌دهم مردمی که با لهستان به‌هرحال تا حدودی سروکار دارند. مهاجران، بازرگانانی که به آنجا می‌روند، ادبای آلمانی.

نخستین منتقدین آثارم، نویسندگان آلمانی بودند که می‌خواستند بدانند، چگونه معاصرانشان می‌نویسند.

- آیا نظر شما با این پیام، قبل از هر چیز، بنای یک پل توده‌ای نیست؟

- مسلماً چنین است. من خودم را آگاهانه با اینگونه اثرهای ادبی دشوار درگیر کرده‌ام که تا حدودی دربارهٔ لهستان، تاریخش و خلق‌وخوی مردمش توضیح می‌دهند. من تابه‌حال هیچ کتابی را ندانسته ترجمه نکرده‌ام. یژه لتس(۷) هم بدون

استثناست.

در سال ۱۹۵۹ وقتی ترجمهٔ کلمات قصار او را به یکی از انتشاراتیها پیشنهاد کردم، از من سؤال شد: چه کسی امروز این چیزها را می‌خواند؟ از زمان لیشتن برگ(۸) کس دیگری کلمات قصار نمی‌نویسد!.

ـ شما دلسرد نشدید؟

ـ خیر. من به‌خاطر تیراژ فراوان کار نمی‌کنم. آدم امروز دربارهٔ آفریقا بیشتر از لهستان اطلاعات کسب می‌کند. اما زمانی خواهد رسید که بتوان ادبیات لهستان را با دیدگاههای دیگری بررسی کرد برای اینکه خاطرات لهستان در زمان جنگ محو شده است.

وقتی صحبت از روابط آلمان و لهستان به‌میان می‌آید. بعضی‌ها خودشان را توسری‌خور و استثمارشده احساس می‌کنند، بعضی دیگر وانمود می‌کنند که ناحق از سرزمینشان رانده شده‌اند. من بر این عقیده‌ام که باید یک کتابخانه اروپایی دایر شود، که در آن از هر ملیتی اطلاعاتی وجود داشته باشد. در اینگونه ادبیات نکته‌های بسیار نهفته است که ما از طریق رسانه‌های خبری و کتابهای تاریخی بدست نمی‌آوریم. خلق‌وخوی همهٔ ملیتها، مثل کتابی باز شده روی میز قرار دارد، آدم باید بردباری به خرج دهد، خودش را چند دقیقه‌ای با هر صفحه آن سرگرم کند.

ـ شما به ادبیات کلاسیک لهستان به‌عنوان یک «ادبیات پیامی» اشاره می‌کنید. درک شاعر اروپای شرقی طبیعتاً در راستای «وجدان ملیت» است.

آیا آثارش بطور کامل رابطه ایجاد می‌کنند؟

ـ فاوست گوته را شما نمی‌توانید بدون دائره‌المعارف، بدون «افسانه‌ها و داستانهای خدایان و پهلوانان ملل قدیم(۹)»، بدون ساختار کلاسیکی بخوانید. پس خوانندهٔ اروپای غربی به علم‌الاساطیر یونان نزدیک‌تر است تا به علم‌الاساطیر لهستان یا تاریخ مجارستان. اما هرازگاهی باید کارهای دشوارتری را هم در دست گرفت.

ـ چگونه شما نویسندگان و آثارشان را برای ترجمه انتخاب می‌کنید؟

ـ من با عشق و علاقه مضمونهایی را انتخاب می‌کنم که برای اروپا از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردارند. من به دنبال نویسندگانی هستم که در غرب بی‌نظیرند. برای مثال: تاداوش روژویچ(۱۰)، هربرت زیزبیگنف(۱۱)، کسواف میلوش(۱۲). آنها جهانی تازه را برویمان می‌گشایند، با تاریخ و مارکسیزم روبرو می‌شوند. اینها مسائلی هستند که ما بطور اساسی با آنها برخورد نکرده‌ایم. ولیکن به ما مربوط می‌شوند. آن جدایی که بعد از تقسیم شدن آلمان بوسیلهٔ دیواری آهنی ایجاد شد، در ادبیات و زندگی مردم لهستان هم نقش بازی کرد. آنجا کشمکشهایی بین محافظه‌کاران و لهستانیهای مترقی، مارکسیستها و کاتولیکها درگرفت، که همهٔ این کشمکشها را می‌توان در کتابها پیدا کرد. همینطور که ما الان مشاهده می‌کنیم، این درگیری‌ها برای اروپا از اهمیت مسلمی برخوردار بود، چرا که ما در برابر آنها آمادگی کامل نداشتیم. اگر کسی کتابهای لهستانی را بخواند، فوراً دیدگاه دیگری به‌دست می‌آورد. نود درصد نویسندگان لهستانی با نظام حاکم همکاری نکردند، درحالی‌که همکارانشان در آلمان شرقی به این «همکاری» تن دادند. آنها به‌جای این «همکاری» به صف اپوزیسیون پیوستند و آثارشان را به‌طور مخفی توسط انتشاراتیها که تبعید بسر می‌بردند، منتشر می‌کردند. این یک ادبیات واقعی است.

ـ آیا وحشتی که لهستانیها در برابر اتحاد دوبارهٔ آلمان دارند، مانع تفاهم نمی‌شود؟

ـ هرگز نمی‌توان تمامی خلق را دوست داشت. توده‌ها اغلب قربانیان سیاستهای دهشتناک هستند.

هوشیاری همیشه به خود شخص برمی‌گردد. در لهستان هم غیر از این نیست. اخیراً در ماهنامهٔ «اودرا»(۱۳) که هم «اودر» می‌نامند، و در «برسلاو»(۱۴) منتشر می‌شود، اسراری دربارهٔ کارهای وحشتناک آلمانیها و حکایت رانده‌شدن آنها از «شیلزین»(۱۵) چاپ شده است. چنین مقایسه‌هایی هم وجود دارند، وقتی ما به گذشتهٔ لهستان نظر می‌افکنیم.

برخی از روشنفکران هم در لهستان، مقالاتی را که بر ضد آلمانیها نوشته شده بودند، جمع و موشکافی می‌کردند، اما با نظراتی که به سود آلمان تمام می‌شد، کاری نداشتند. در لهستانی افکار ضدآلمانی وجود دارند که توسط نیروهای لهستانی در آنجا مورد سوءاستفاده قرار گرفته می‌شوند، اما گروههایی هم هستند که آلمان را با دیدگاههای مختلف می‌سنجند، برای مثال، به وضع اقتصادی آلمان تمایل نشان می‌دهند و می‌خواهند که مثل آلمانیها پیش بروند. اکنون مسئولان آگاه لهستان به این عقیده‌اند: بدون صلح و همکاری تنگاتنگ با



... کتاب سال برای کارل دسیوس
از ر... چپ: کارل دسیوس در کنار رئیس‌جمهور آلمان

کشور آلمان، برای لهستانیهایی که در اروپا بسر می‌برند، آینده‌ای وجود ندارد.

- افکار ضدلهستانی در سرزمین آلمان شرقی (سابق)، خیلی بیشتر به چشم می‌خورد تا در اینجا. از این بابت نگران هستید؟

- مسلماً. علاوه بر این گروههایی در مناطق مرزی آلمان شرقی بسر می‌برند که از تجربیات شخصی مرزنشینی به سمت تفکرات پوچ گرایش پیدا کرده‌اند، برای مثال، در شهرهای مرزی مانند گورلیتس (۱۶) که نصف آلمانی و نصف لهستانی هستند.

- شما در دارمشتات (۱۷) مدیریت انستیتوی لهستان را به عهده دارید. چرا باید یک انستیتوی لهستان وجود داشته باشد؟ برای اینکه سابقاً هم دایر بود؟

- چندان بی‌ربط هم نیست. تأسیس این انستیتو ایدهٔ من بود، و پانزده سال طول کشید تا بالاخره دایر شد.

قبلاً در دههٔ ۶۰ نه‌تنها فقدان مادی، بلکه فقدان روابط حسنه با شرق هم وجود داشت.

چیزی که به‌عنوان کمبود مورد توجهٔ من بود، اینکه ملت کوچک اسلاوی که در همسایگی ما بسر می‌برند، بندرت پذیرفته می‌شدند.

ایکاش یک انستیتوی «بومن» هم می‌توانستم دایر کنم، ولی چه کنم که از عهدهٔ زبان لهستانی خیلی بهتر برمی‌آیم.

ما می‌خواستیم با لهستان‌شناسی بطور عملی مشغول شویم و از طریق تماسهای خصوصی که من در اینجا داشتم، یک انستیتو پایه‌گذاری کنیم. از آنجایی که ما مدتها خودمان را با لهستان سرگرم کردیم، آمدورفت لهستانیها به آلمان افزایش یافت.

در سال ۱۹۴۵ در لهستان، زبان آلمانی وضع نابسامانی داشت، طوری که وقتی در خیابان کسی آلمانی، صحبت می‌کرد، مورد ضرب و شتم قرار می‌گرفت. اکنون در لهستان، زبان آلمانی در کنار زبان انگلیسی از مهمترین زبانهای خارجی بشمار می‌رود و بیشتر از یک‌سوم دانش‌آموزان زبان آلمانی یاد می‌گیرند.

کار ما تنها ترجمهٔ کتب نیست، ما جایزه و امتیازاتی را برای مترجمین آلمانی به مرحلهٔ اجرا می‌گذاریم، هر سال از انتشاراتیها، ویراستارها، سردبیران و منتقدین لهستانی دعوت می‌کنیم.

دیدار و آشنا شدن نویسندگان را با انتشاراتیها و روزنامه‌ها سازماندهی می‌کنیم. ما پشتیبان ژرمن‌شناسی در لهستان هستیم. این پلی است که ما می‌زنیم. ◘

1- Schwaben

۱ - «شوابن» ناحیه‌ای در جنوب آلمان، که شهر اشتوتگارت جزو آن است.

2- Bohmen

۲ - «بومن» ناحیه‌ای در چکسلواکی، که شهر عمدهٔ آن پراگ است.

3- Lodz

۳ - لج شهری است که قبل از جنگ دوم جهانی متعلق به آلمان بود و اکنون جزو لهستان بشمار می‌رود.

4- Weimar

5- Adorno

۵ - «آدورنو» روانشناس، فیلسوف و منتقد موسیقی [۱۹۰۳ - ۱۹۶۹].

6- Auschwitz

۶ - «آوشویتز» جایگاهی در لهستان بود، که یهودیان را در آن زنده زنده سوزاندند.

7- Jerzey Lec.

۷ - «یژه لتس» نویسندهٔ لهستانی که بیشترین آثار او در حوزهٔ کلمات قصار بود. (۱۹۰۹ - ۱۹۶۶)

8- Lichtenberg

۸ - «لیشتن برگ» دانشمند، فیلسوف، محقق و منتقد کلمات قصار بود. در یك خانوادهٔ روحانی در سال ۱۷۴۲ در شهر ابررامشتات [Oberramstadt] که در نزدیکی شهر دارمشتات است به‌دنیا آمد.

9- Mythologic

10- Tadeusz Rozewicz

۱۰ - شاعر نامدار لهستانی، در سال ۱۹۲۱ متولد شد. در سال ۱۹۵۵ جایزهٔ دولت لهستان و در سال ۱۹۵۹ جایزهٔ ادبی شهر کراکا را دریافت کرد.

11- Herbert Zbigniew

۱۱ - شاعر معروف لهستانی در سال ۱۹۲۴ در شهر لمبرگ [Lemberg] به‌دنیا آمد. او در رشته‌های حقوق، فلسفه و تاریخ هنر تحصیلاتش را بپایان رسانده است و اکنون در «ورشو» بسر می‌برد. او هم مثل شاعران دیگر لهستانی جوایزی را دریافت کرده است.

12- Zeslaw Milosz

۱۲ - شاعر و نویسندهٔ نامدار لهستانی در سال ۱۹۱۱ متولد شد. در سال ۱۹۸۰ جایزهٔ نوبل را دریافت کرد. او بعد از سی سال تبعید اکنون تبعهٔ امریکاست و به‌عنوان پروفسور در «برکلی» مشغول به کار است.

13- Odra

14- Breslav

۱۴ - تا سال ۱۹۴۵ جزو آلمان بود، و بعد از آن تاریخ به لهستان پیوست.

15- Schlesien

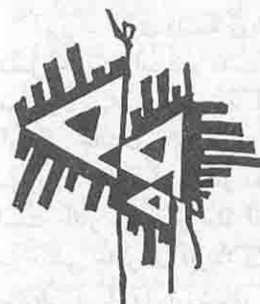
۱۵ - تا سال ۱۹۴۵ جزو آلمان بود، و بعد از آن تاریخ به لهستان پیوست.

16- Gorlitz

۱۶ - «گورلیتس» شهری در آلمان شرقی که با لهستان هم‌مرز است.

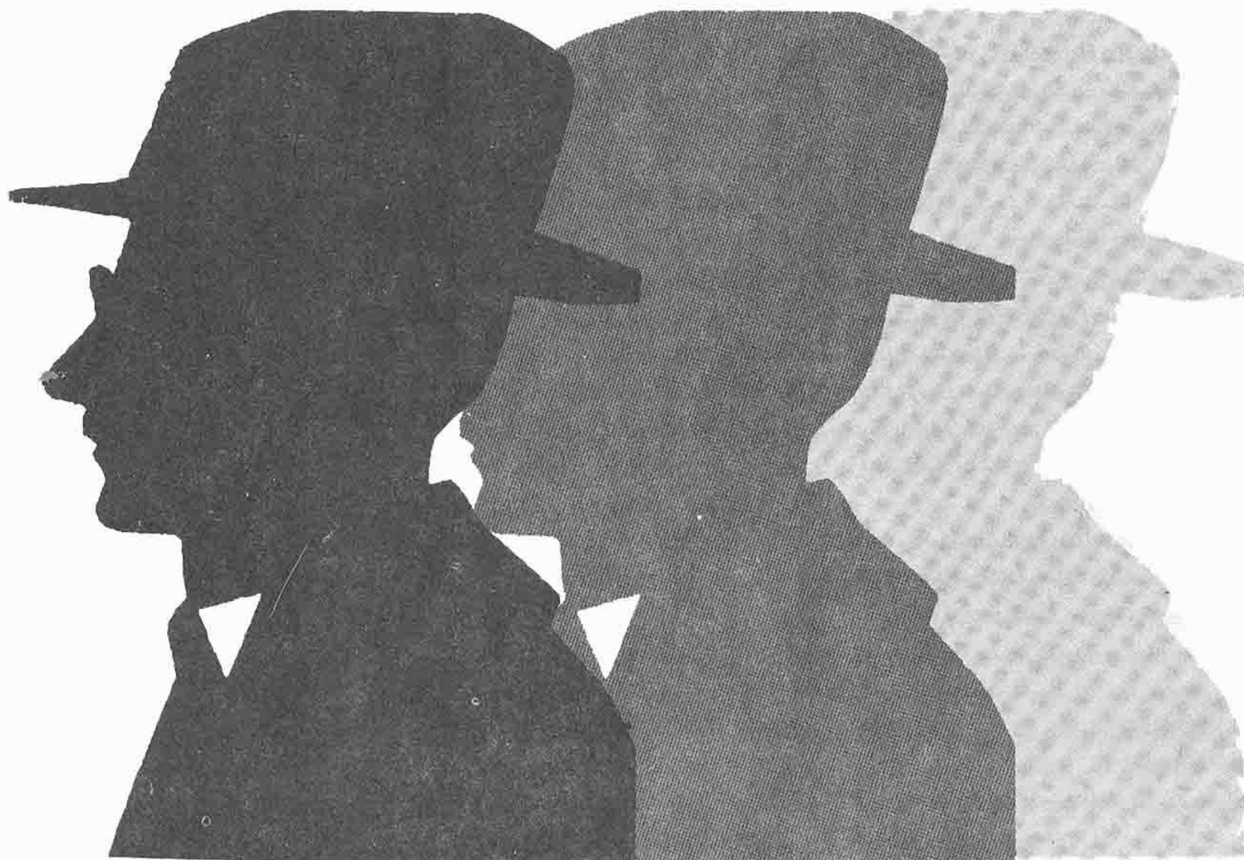
17- Darmstadt

محمدعلی سجادی



سالک

آنگاه که چشم فرو بستی
برق کشفی تو را نشانه برد آیا،
یا که رازی آشکار
شاید که زخمی
یا مرهمی مهمور،
تا ما را به تاقبست پرهیزکاران
رهنمون شود؟
همیشه پیش از آنکه بدانیم
حتا بدانیم که می‌دانیم
تا مو باریکه‌ی گفتن
بر جهد لبان
مرگ را نوش می‌کنیم
ناگوار.
سالکی را می‌شناسم
کز کشف حقیقت
لب از شوق شهود
در کام لرزان نگفتن باز ماند
با چشمی گشوده.
تو ای سالک زندگی
کشف حقیقتی به قفل دهانت برد
در تهییج کشف
به لرزش نشانه‌ای اما؟



حسن عابدینی

تداوم داستان و رمان نو در ایران

مروری بر داستان‌نویسی نسل دوم

تکانها و شکستهای بزرگ اجتماعی، عامل به خودآیی روشنفکران‌اند: چشمان آنان را به واقعیت می‌گشایند، آنها را از حالت انفعالی به در می‌آورند و به واکنش در برابر ارزشهای گذشتگان برمی‌انگیزند. پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲، تاریخ و ادبیات ایران وارد دورانی یخزده و تاریک می‌شود که احساس نومیدی و دریغ، مشخصهٔ اصلی آن است. فروپاشی امیدهای روشنفکران به آرمانهایی که در سر پرورانده بودند، و خشونت حاکم بر جامعه، نوشتن اعتراف‌گونه‌ها از زبان روایتگرانی هزیمت یافته را باب می‌کند که در جستجوی یافتن مکانی امن سرگردان‌اند. سکوت چیره بر زمانه، فرصتی است برای دقیق شدن در احوال خویشتن، تسویهٔ حساب با خود و نگاشتن سرگذشت خود به شکل داستان و رمان.

بزرگ علوی دلبستهٔ رویایی‌ترین روزهای نسل خویش است و داستانهایی دربارهٔ مهاجران سیاسی می‌نویسد که درد غربت و آوارگی جانشان را می‌گدازد. صادق چوبک بهترین داستانهایش را در دههٔ گذشته نوشته است. آثار دومین مرحلهٔ آفرینش هنری او نیز مبنایی خاطره‌ای دارند: تنگسیر (۱۳۴۲) مرثیه‌ای بر نابودی ارزشهای گرانمایهٔ گذشته است. در سنگ‌صبور (۱۳۴۵)، احساس هراس و واخوردگی روشنفکران دوران کودتا در قالب داستانی باز گفته می‌شود که ماجراهایش در زمان رضاشاه اتفاق می‌افتد. چوبک به کشفی جسورانه در زمینهٔ صناعت داستان نمی‌رسد، اما ابراهیم گلستان بهترین داستانهای خود را در این دوره می‌نویسد و به‌عنوان شاعر «تنهایی» در داستان‌نویسی ایران مطرح می‌شود. او به تجربیات ارزنده‌ای در پدید آوردن نثری شاعرانه و هماهنگ و همنوا با مضمون داستان دست می‌یابد ("از روزگار رفته حکایت" او یکی از داستانهای ماندگار ادبیات فارسی است). گلستان جستجوگر خستگی‌ناپذیر صناعت نوین نگارش است و در طرحریزی ماجراهای داستانی انضباط را رعایت می‌کند، اما نمی‌تواند از حد الگوهای اروپایی و امریکایی خود درگذرد، اغلب داستانهایش حال و هوایی ایرانی ندارند و به آثار ترجمه‌شده می‌مانند.

جلال آل‌احمد نیز، چون گلستان، از نخستین نویسندگان ایرانی است که به نثر داستان توجهی جدی دارد، اما او نیز در غم

غربت بازگشت به جامعهٔ هماهنگ گذشته و فراغت شاعرانهٔ دوران کودکی بسر می‌برد.

این نویسندگان در دههٔ ۱۳۲۰ از نظر ادبی و سیاسی فعال بوده‌اند، هر کدام سردبیری نشریات ادبی و حزبی را بر عهده داشته‌اند و چند کتاب به‌چاپ رسانده‌اند، بنابراین با اندیشه‌ای شکل گرفته به دههٔ ۱۳۳۰ گام می‌نهند. در واقع، اینان حلقهٔ اتصالی‌اند بین نسل اول و نسل دوم نویسندگان، و پیامهای نسل قبل را به نسل بعد از خود منتقل می‌کنند. اگرچه همهٔ آنان در نسل دوم هم تداوم دارند اما دیدگاهشان را در نسل اول به‌دست آورده‌اند و به حد کمال خود رسیده‌اند. اغلب آنان دورهٔ دوم فعالیت ادبی خود را با نوعی دلزدگی شروع می‌کنند. آل‌احمد می‌گوید: «من همه‌اش در تعجب از اینم که چرا این نسل مؤخر... هنوز امید خود را در نسل پیش بسته؟ و چرا نمی‌خواهد بفهمد که دیگر از ما کاری ساخته نیست؟ آخر ما همه نشان دادیم، ما همه خسته و کوفته‌ایم، ما همه ساخته و پرداخته‌ایم. همه از کار مانده‌ایم.»[۱]

آل‌احمد به‌عنوان مقاله‌نویسی چیره‌دست، مشاهده‌گر زمانهٔ خویش است. بخش عمده‌ای از نیروهای روشنفکری را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به عمل فرا می‌خواند. تلاشهای او در جهت تشکیل «کانون نویسندگان ایران» نمونه‌ای از فعالیتهای او به‌عنوان روشنفکری درگیر با وضعیت موجود است. در دوره‌ای که به دلیل بیداد سانسور و نبود متفکران اجتماعی و روزنامه‌نگاران آگاه و جسور، به ادبیات به‌عنوان وسیله‌ای برای ایجاد دگرگونیهای سریع سیاسی و به نویسنده به‌عنوان آدمی همه چیز دان نگریسته می‌شد، آل‌احمد به علت جسارت در طرح نظریاتش، بر روشنفکران تأثیر بسیار می‌نهد، و حتی کارش به خرقه بخشیدن هم می‌کشد.

اما جانمایهٔ آثار ادبی او، فکر شکست است: زنبورهای سرگذشت کندوها به گذشته و سنن پسندیدهٔ آن می‌گریزند؛ میرزا اسدالله در نون والقلم آرمانی را که به آن دل بسته بود بیهوده می‌یابد، روشنفکران مدیر مدرسه و نفرین زمین - که پناهی آرام می‌جویند و نمی‌یابند - بی‌هیچ تأثیری در سیر وقایع، کار خود را ترک می‌کنند.

آل‌احمد به‌عنوان داستان‌نویس، در تن «دیگری» - آل‌احمد مقاله‌نویس و نظریه‌پرداز

نویسنده بر اساس یک عقیدهٔ سیاسی موضوع گیری نمی‌کند.

بهرام صادقی به امیدها و تواناییهای نسل خود واقف است.

آثار دولت آبادی، نقطهٔ تکامل ادبیات واقعگرا.

داستانهای پرخاشگرانهٔ دههٔ پنجاه سؤالی باقی نمی‌گذارند.

- اسیر می‌ماند و غالب داستانهایش بهانه‌ای می‌شود برای به کرسی نشاندن عقایدش. حتی داستانهایش چون «جشن فرخنده» و «شوهر امریکایی» در جهت پاسخگویی به یک معضل اجتماعی نوشته شده‌اند و در همین حد محدود می‌مانند. در داستانهای آل‌احمد، «من» نویسنده همواره حضور دارد تا با خشم و خروش، نظریه‌های مطلق‌گرایانهٔ خود را ابراز دارد. منش سیاسی بر شخصیت اغلب همدوره‌های آل‌احمد غالب بود؛ برای آنها که در احزاب مختلف اسم و رسمی داشتند، حالا که از اقدام سیاسی منع شده بودند، داستان‌نویسی کاری سبک به‌شمار می‌آمد - آنان داستان می‌نوشتند تا عقایدشان را بیان کنند. افشاگری سیاسی، آنها را از پرداختن به جهان تخیلی و بی‌انتهای داستان بازمی‌داشت. داستان آل‌احمد و اغلب داستانهای پرخاشگرانهٔ دههٔ ۱۳۵۰، سؤالی برای خواننده باقی نمی‌گذارند، مسأله‌ای مطرح می‌شود و جوابش هم داده می‌شود - درحالی‌که زندگی آکنده از سؤال است. همین سؤالهاست که پس از پایان داستانهای خوب بهرام صادقی (۱۳۶۲ - ۱۳۱۵) و غلامحسین ساعدی (۱۳٦٤ - ۱۳۱٤)، ذهن خواننده را رها نمی‌کند و آن را به حرکت درمی‌آورد. جهان داستانی این نوع آثار، جهانی یکبار برای همیشه شکل گرفته نیست، بلکه قلمرو شک و تردید است. نویسنده بر اساس یک عقیدهٔ سیاسی موضوع‌گیری نمی‌کند، بلکه بر اساس درگیری عمیق با واقعیت، پرسشی را در میان می‌گذارد تا در باورهای تثبیت شده، بذر تردید بپاشد.

صادقی و ساعدی شاخص‌ترین چهره‌های نسل دوم داستان‌نویسان ایران‌اند. «شکست» درونمایهٔ اصلی آثار نویسندگان این نسل است. به‌دنبال خوشبینی کوتاه‌مدت دههٔ ۳۰ - ۱۳۲۰، نویسندهٔ دلگیر از گذشته و مأیوس از آینده، تصویرگر فساد و سقوط - این جریان نیرومند زمانه - می‌شود. عرفان‌گرایی، پنداربافی، تمثیل‌پردازی‌های توراتی دربارهٔ تنهایی ازلی و ابدی بشر و خودویرانگری‌های لذتجویانه، مطرح‌ترین گرایشهای ادبی زمانه‌اند.

بهرام صادقی به امیدها و ناتوانی‌های افراد نسل خود واقف است و حدود و امکانات روانی و اجتماعی آنها را می‌شناسد، بنابراین در ادعاهای خود متواضع‌تر از نویسندگان پیشین است: «در وهلهٔ اول باید داستان نوشت، داستان خالص، باید ساخت، به هر شکل و هرجور... فقط مهم این است که راست بگویی.» و چون به خودش راست می‌گفت و موضوع داستانهایش را تجربه کرده بود، نه تقلید و قهرمانان آثارش را به‌خوبی می‌شناخت، واقعیتی داستانی پدید آورد برتر از واقعیت روزمره. و بنیادی‌ترین خصوصیتهای واقعیت زمانهٔ خود را در ساختاری بدیع و متشکل ارائه داد. از این‌رو، آثارش روشنگر تاریخ ذهنی جامعه برای خوانندگانش است.

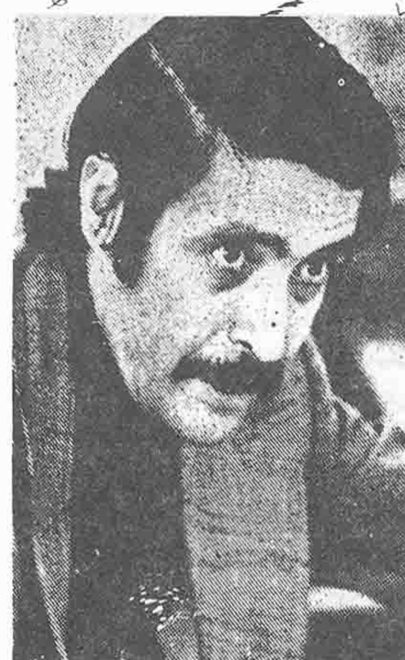
داستانهایش زوال و یأس دورانهای کابوس‌وار و بی‌حاصل را در صورتهای نوین ادبی متبلور ساخته‌اند. آل‌احمد و دیگر نویسندگان اجتماع‌نگار با عقاید خود با وحشت حاکم بر زمانه درگیر می‌شوند. صادقی اما پیرو مشرب سیاسی خاصی نیست و با دیدگاهی ملهم از شناخت جنبه‌های گوناگون واقعیت، داستانهای شوخ بازی‌واری می‌نویسد و در آنها این جهان سبع را دست می‌اندازد و وحشت را تبلوری ادبی می‌بخشد. صادقی و ساعدی به وحشت پراکنده در جای جای زندگی و جامعه، در داستانهایشان

انسجام و انضباطی تازه می‌بخشند. برای به نمایش درآوردن آشفته فکری مردمی که گرفتار ترس از حاکمیت و عدم ارتباط و اعتماد متقابل‌اند، غرابت را به میان بافت ماجرای واقعی داستان می‌تازانند و آن را از هم می‌پاشند و آنگاه داستان را در فضای وهم و هراسی طنزآمیز پیش می‌برند. این نوعی آشنایی‌زدایی است، نوعی استثناء کردن آنچه قاعده قلمداد می‌شود، نوعی باز کردن چشمان خواننده به جهان و به خودش است تا هیچ چیز را موجه نپندارد و به هر رویدادی با تردید بنگرد. هر آن امکان دارد ماجرای داستان، رنگی کابوسناک بگیرد، مگر نه اینکه در زندگی روزمره نیز در هر آن امکان نزول بلا و وحشت هست؟

اگر بتوانیم صادقی را تداوم هدایت بدانیم، ساعدی از علوی و آل‌احمد تأثیر پذیرفته اما به مرور صدای خاص خودش را یافته و به‌عنوان نویسنده‌ای صاحب سبک در عرصهٔ ادبیات ایران مطرح شده است. او نوآوری بزرگ است که هنوز ارزش کارهایش شناخته نشده است. ادبیات ساعدی، ادبیات زمانهٔ هراس است. از این‌رو، ترس از تهاجمی قریب‌الوقوع فضای تمامی داستانهایش را فرا می‌گیرد. از عوامل وهم‌انگیز برای ایجاد حال و هوای گمگشتگی و هول استفاده می‌کند و فضاهایی شگفت و مرموز می‌آفریند که در میان داستانهای ایرانی کم‌نظیرند. در داستانهای ساعدی، مضحکه به اعماق اثر رسوخ کرده و موقعیتی تازه پدید آورده. غرابت از درون زندگی برخاسته و بر فضای داستان چیره شده و نیرویی تکان‌دهنده به آن بخشیده. ساعدی از طریق غریب‌نمایی واقعیتها، جوهرهٔ درونی و از نظر پنهان نگه‌داشته‌شدهٔ آنها را برملا می‌کند و به رئالیستی جادویی دست می‌یابد. به همین جهت، و به‌خاطر نوشتن کتاب عزاداران بیل در سال ۴۳، او را می‌توان «پیشکسوت گابریل گارسیا مارکز»[۲] دانست. آیا بهتر نیست که مارکززدگان داستان‌نویسی امروز، در آثار ساعدی تعمق کنند و رمزوراز سبک او را دریابند؟

صادقی و ساعدی، به‌عنوان قله‌های ادبی نسل دوم نویسندگان، بحران اجتماعی دوران خود را از طریق به نمایش گذاشتن بحران روحی شخصیتهای داستانی و بحران روابط میان آنها، توضیح می‌دهند. آنان نیز با زمانهٔ







خود درگیرند و ادبیاتی اعتراضی می‌آفرینند، و با ایجاد جهان داستانی و تخیلی خود، بر تحمل‌ناپذیر بودن واقعیت موجود تأکید می‌کنند. آثار صادقی، برخلاف آنچه که شایع است، نومیدکننده نیست، زیرا در لزوم ادامهٔ وضعیت نابهنجار ایجاد سؤال می‌کند. ادبیات او ادبیات شکست است اما شکست ادبیات نیست. او به نویسندگان پس از خود می‌آموزد که به مرور از باورهای به‌جا مانده از نویسندگان دههٔ ۱۳۲۰ دور شوند که پرداختن به داستان را کاری شرم‌آور می‌دانستند و می‌کوشیدند با قرار دادن آثارشان در خدمت مرامها، بر منزلت کار خود بیفزایند و آن را «مفید» جلوه دهند. برای او ادبیات، وسیله نیست، هدف اهمیت یافتن نقش داستان، فرو نشانده شدن شور و شوقهای سیاسی و خانه‌نشینی روشنفکران، نیروهای عمده‌ای را جذب ادبیات و هنر می‌کند. به مرور بر بستر آموزشهای اجتماعی و ادبی دههٔ بیست ـ سی، ادبیات گرانقدر دههٔ چهل ـ پنجاه شکل می‌گیرد؛ ادبیاتی که شکست و گریز را وا می‌نهد تا اجزاء ناشناخته‌ای از هستی انسان امروز را کشف کند و نوعی ارتباط هشیارانه با واقعیت و تاریخ برقرار کند. عمده‌ترین علل شکل‌گیری این ادبیات عبارتند از:

۱ـ تحولات طبقاتی و تاریخی جامعه در دههٔ چهل و رشد گروههای روشنفکری؛

۲ـ بسته شدن راه فعالیتهای حزبی و روزنامه‌نگاری و روی آوردن روشنفکران به ادبیات، درگیر نبودن آنان در فعالیتهای شتابناک اجتماعی و فرصت داشتن برای تعمق و داستان نوشتن؛

۳ـ رشد و تحول خود ویژهٔ داستان‌نویسی ایران که مراحل ابتدایی را پشت سر گذاشته و دستاوردی قابل توجه یافته است. اگر در دهه‌های پیشین هدایت تنها بود، در این سالها نویسندگان بسیاری به بلوغ ادبی خود می‌رسند و آثاری خواندنی پدید می‌آورند؛ آثاری چون: شوهر آهو خانم (۱۳۴۰) علی محمد افغانی (متولد ۱۳۰۴)، سووشون (۱۳۴۸) سیمین دانشور (متولد ۱۳۰۰)، مد و مه (۱۳۴۸) گلستان، همسایه‌ها (۱۳۵۳) از احمد محمود (متولد ۱۳۱۰) و...

اما در میان داستان‌نویسان جوانتر که کار خود را از اواخر دههٔ چهل شروع

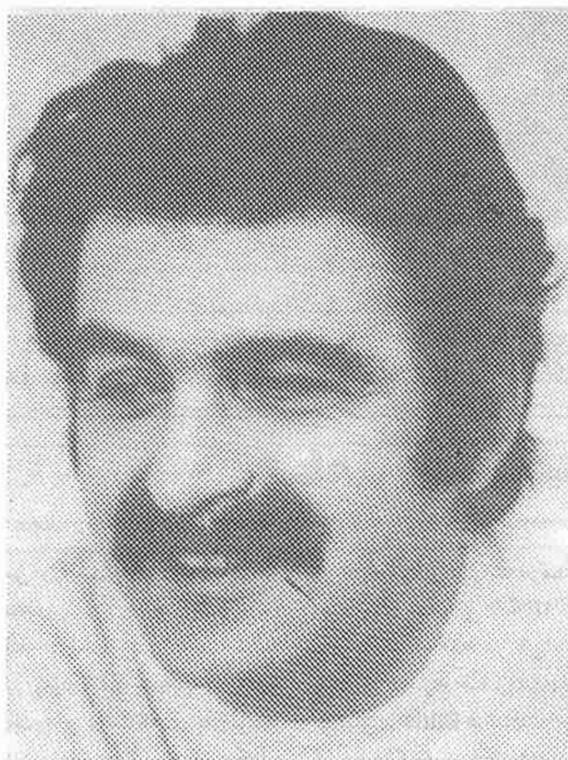


ساعدی، آغازگر رئالیسم جادویی.

صادقی و ساعدی، شاخص‌ترین چهره‌های نسل دوم.

دولت‌آبادی و گلشیری، چهره‌های فعال و زنده نسل دوم.

جلوه‌های خلاقیت هنری نسل سوم در دههٔ شصت.



می‌کنند، دولت‌آبادی و گلشیری از پشتکار و توان ادبی بیشتری برخوردارند. کار محمود دولت‌آبادی (متولد ۱۳۱۹) را می‌توان نقطهٔ تکامل واقعگرایی اعتراضی دههٔ پنجاه دانست که نویسندگانی چون امین فقیری (متولد ۱۳۲۳) و علی‌اشرف درویشیان (متولد ۱۳۲۰) و دیگران در قلمرو آن قلم زده‌اند. دولت‌آبادی نویسندهٔ پرکاری است که تقریباً همهٔ آثارش ـ به دلیل شخصیتها و حادثه‌های تکرارشونده‌شان ـ نمودهای مختلف یک مشغلهٔ فکری اساسی‌اند: او در مقطع دوران متحول گذر از رخوت روستایی دههٔ چهل به تحرک بورژوایی دههٔ پنجاه، به شیوهٔ رئالیستهای قرن نوزده اروپا، سرگذشت آدمهای بحران‌زده‌ای را می‌نویسد که امنیت روحی و اجتماعی خود را از دست می‌دهند. تلاش قهرمان داستان برای گریز از بحران ـ به شکل جستجوی «خانهٔ پدری» ـ یا مقابله با آن، طرح کلی داستان را تشکیل می‌دهد. دولت‌آبادی که با رویکردی جامعه‌شناختی، قهرمانان آثارش را در متن کشاکشهای اجتماعی بررسی می‌کند، با رمان کلیدر (۶۳ ـ ۱۳۵۷) به اوج کار خویش به‌عنوان رئالیستی سنتگرا می‌رسد.

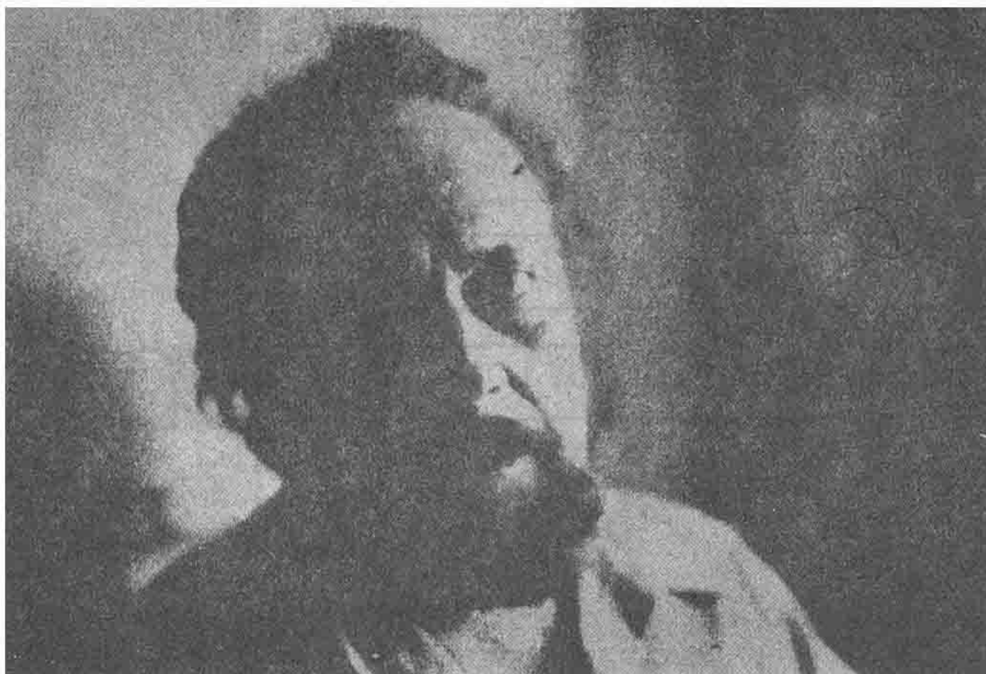
بهترین آثار گلشیری (متولد ۱۳۲۲) حاصل نخستین مرحلهٔ آفرینش ادبی اویند. چند داستان کوتاه زیبا و رمان شازده احتجاب (۱۳۴۷)، نام او را به‌عنوان داستان‌نویسی مبتکر و آشنا با شگردهای داستان‌نویسی جدید جهان، در عرصهٔ ادبیات ایران تثبیت می‌کند. از نظر لحن، تأثیر نثر آل‌احمد بر او آشکار است اما از جهت طرح‌ریزی ماجرا، توصیف مناسبات آدمهای داستان با یکدیگر و ساخت و پرداخت مضمون، نویسنده‌ای است از مکتب بهرام صادقی. درونمایهٔ اصلی اغلب داستانهای گلشیری، مکاشفه در شخصیت خویش برای شناخت خود به‌عنوان یک هنرمند است. این مکاشفه آنگاه که نویسنده به جستجوی ریشه‌های اساطیری سبعیت تاریخی و فرهنگی جامعه برمی‌آید، کیفیتی خلاق می‌یابد، مثل شازده احتجاب و داستانهایی از معصومها. اما گاه نیز مکاشفهٔ نویسنده به خودستایی تنگ‌نظرانه‌ای می‌انجامد و گلستان را به‌یاد می‌آورد، مثل کریستین وکید و داستانهایی از مجموعهٔ نمازخانهٔ کوچک من. در این نوع داستانها جای تشکل درونی را پیچیدگی‌های ساختگی می‌گیرد و نویسنده جز ترفندهای مدرنیستی چیز دیگری برای عرضه به خواننده ندارد.

کارهای خوب گلشیری را می‌توان نقطهٔ اتصال نسل دوم داستان‌نویسان با نویسندگان جوانی دانست که نخستین جلوه‌های خلاقیت هنری‌شان در دههٔ شصت پدیدار می‌شود. در این دهه، ادبیات ایران دو چهرهٔ راهگشای خود ـ صادقی و ساعدی ـ را از دست می‌دهد. اما در همین زمان، جوانانی به خلق و ابداع داستانهای خود مشغولند که نسل جدید (نسل سوم) داستان‌نویسان ما را تشکیل می‌دهند. ◘

یادداشتها:

۱ـ جلال آل‌احمد: در خدمت و خیانت روشنفکران، صفحهٔ ۳۹۸.

۲ـ احمد شاملو در گفتگو با محمد محمدعلی: مجلهٔ آدینه، مرداد ۶۶.



محمدعلی سپانلو

شاعری با چند سبک

با مرگ یانیس ریتسوس شاعر بلندآوازه یونانی که چندی پیش روی داد، می‌توان گفت که یک جای تهی در ادب معاصر جهان خاصه در زمینه شعر جدید پدید آمد. متجاوز از شصت‌وپنج سال شاعری به هنرمند در گذشته امکان داده بود که صاحب مکتبی ویژه گردد. مکتب توالی یا توازی اشیا که با یک عامل انسانی ترکیب شده معنایی جادوگرانه پدید می‌آورد. بالاتر از هر چیز یانیس ریتسوس فرزند فرهنگی است کهنسال که میراث آن بیش از همهٔ هنرها به کار شاعری می‌خورد. تنوع زمینه‌ها در شعر یونان مرا به یاد شعر معاصر فارسی می‌اندازد. اگر کج‌سلیقگی‌ها و بی‌حوصلگی‌های بعضی پیرمردان تنبل، که تنها مدل شاعری خویش را صحیح می‌دانند، فریبمان ندهد خواهیم دید در هنر ظریفی مثل شعر، به تعداد شاعران واقعی روش و سبک وجود دارد و به تنوع زمینه‌ها در شعر معاصر فارسی ارزش خواهیم گذاشت.

شعر معاصر یونان نیز به دلیل برخورداری از میراث فرهنگ قدیمی، در زمینه‌های متنوعی شکوفا شده است. و از این‌روست که فقط در طی ده سال دو شاعر یونانی «جرج سفریس» و «اودیسئوس الی‌تیس» **Elitis** توانسته‌اند جایزه نوبل را از آن خود کنند. و اگر شاعر بزرگی همچون ریتسوس بیرون از انتخاب مانده شاید زمینهٔ روانی (یعنی بیم خاصه خرجی برای کشور بخصوص) باعث شد که آکادمی نوبل ریتسوس را از شمار کاندیداهای خود حذف کند.

ریتسوس در سال ۱۹۰۹ در یکی از ولایات گرمسیری یونان بدنیا آمد. خانواده‌اش، خانوادهٔ فئودالی ورشکسته از سنتهای فرهنگی یونان بهره‌مند بود که در نهایت هر دو وجه مثبت و منفی آن یکجا در شاعر گرد آمد. مقصود این است که همانقدر که کودک از افتخارات فرهنگ ملی و تاریخ یونان سرشار می‌شد. همانقدر نیز ساخت ضد تجدد خانواده و احترام به عادات و افکار قدیمی بر میراث فرهنگی او اثر کندکننده و ایستا می‌نهاد. اما ریتسوس از جهت دیگر خوش‌اقبال بود. در خانواده‌ای که سل و جنون در آن ارثی بود و بیشتر افراد آن از این بیماری‌ها درگذشتند، شاعر جوان که در بیست سالگی نخستین نشانه وجود سل را در بدنش یافت، عمری طولانی کرد. آمدن جوان ولایتی که تربیت اشراف شهرستانها را داشت، به آتن، پایتخت شلوغ و بی‌انظباط کشور، قید و بند رژیم را از ریتسوس برداشت. در طول سالهایی که فرا رسید میراث سنتی، در برخورد با تجدد پایتخت، در شاعر جوان به ترکیبی دلپذیر انجامید. مثلاً مبارزات سیاسی یکی از بهترین نتایج خود را در ریتسوس به‌بار آورد، زیرا تأثیر پرورش کودکی او باعث می‌شد فقط در بعد سیاست‌بافی و اجتماعی‌پردازی نماند. اگر یک شاعر سیاسی اهل پایتخت اساس کارش را بر گنجاندن رهنمودهای حزبی در سطور شاعرانه قرار می‌داد، ریتسوس توانست آن شعارها را بر اساس افسانه‌ها و اساطیر بومی،

در ساختمان کار خود بسطی روانی بدهد؛ و در حقیقت ساخت شعارگونه شعر سیاسی با میراث محافظه‌کارانه و سنت‌گرای فولکلور تعدیل شد. نگاهی به کارنامهٔ شصت‌واند سالهٔ شاعری ریتسوس نشان می‌دهد که او متخصص ایجاد تعادل در شعر است: جایی که غمنامه را با گذرگاهی از طنز تلطیف می‌کند، جایی‌که یک رهنمود سیاسی را با توصیف داستانسرایانه‌ای از جزئیات زندگی لمعان می‌بخشد.

ریتسوس که از جوانی به حزب کمونیست پیوسته بود تا آخر این پیوستگی را حفظ کرد. البته او نیز در اواخر عمر مانند بیشتر سالخوردگان آمادگی پذیرش تازه‌ها را نداشت. با اینحال با خویشتنداری هنرمندانه‌ای از داوری سیاسی (حداقل در شعرش) اجتناب کرد و اگر اصلاحات بلوک شرق برای او چندان قابل هضم نبود، اثرش را قربانی این کندفهمی نساخت و تا آخرین روزهای زندگی، شاعر باقی ماند. در مجموع، مبارزات اجتماعی ریتسوس در زندگی او یک فصل درخشان به‌شمار می‌آید. او از محدود بازماندگان شکنجه‌گاه «ماکرونیسوس» در دهٔ چهل میلادی بود، ولی شهادتی که دربارهٔ واقعیت کابوس داده است، با عشق انسانی و ایمان به آینده ترکیب می‌شود. و اگر در برخی شعرهایش مثلاً «پل» (که هنوز به فارسی ترجمه نشده) نان را بر آزادی مقدم می‌دارد، وصفی است که با توجه به تبلیغات جهانگیر استالینی در دهه چهل، توفقی استثنایی در سعهٔ صدر و هومانیسم شخصی او تلقی خواهد شد. در دوران دیکتاتوری سرهنگان که با کودتا علیه رژیم لیبرال یونان، در اوایل دهه شصت، آغاز شد ریتسوس چه در زندان و چه در سالهای رهایی، یکی از مظاهر سربلند روشنفکری وطنش در مبارزه بر ضد رژیم استبداد و سانسور بود.

کارنامه شعری ریتسوس را می‌توان به چند سرفصل تقسیم کرد: نخست شعرهای باستانگرای اوست. آثاری که با گرته‌برداری از تراژدی‌های عتیق یونان پرداخته و در قلمرو شعر نو ساخته است. نوعی درام نو که بر میراث ادب و هنر ملی او متکی است. دوم اشعار واقعگرایانه‌ای که بر مبنای زندگی یونان معاصر و بخصوص مبارزات جناح چپ آن پدید آورده است. نوع برخورد در این گروه شعرها گرچه تراژیک است اما با شعرهای عتیق او از لحاظ ساختار فرق بنیادی دارد، در اینجا ریتسوس به‌جای ساختمان سنگین دراماتیک، نوعی ژورنالیسم گزارشگرایانه نرم و لغزان را قرار می‌دهد. از تمهیدات ریتسوس در شعرهای (بگوئیم) سیاسی او این است که وی نقاش چشم‌اندازهای عمومی باقی نمی‌ماند، بلکه می‌کوشد یک فاجعه مردمی را به شکل مصیبت شخص خود روایت کند و بدین طریق با نزدیکی عاطفی به موضوع از قلمرو شعارپردازی یا تاریخ‌سرایی بیرون می‌آید. و بالاخره سومین گروه از شعرهای او قطعات کوتاهی است که نمونه‌هایی از آن همراه این مقاله آمده است. در اینجا هنر شاعری ریتسوس بطور عریان و فارغ از صنایع ادبی نمود می‌کند. هنری که اگر گرفتار پیچ و خم و الا کلنگ مترجمان نشود و با همان سادگی به فارسی برگردد برای شاعران جوان ما درسهای آموزنده‌ای خواهد داشت.

ریتسوس در شعرهای کوتاهش، ریتسوس اشیا، منظره‌ها و رویدادهای روزمره را کنار هم ردیف می‌کند. اما شیوهٔ کار به این سادگی نیست. و به قول منتقدان قدیم شیوه‌ای «سهل و ممتنع» است. همهٔ ما در پیرامونمان با اشیا و امور عادی روبرو هستیم، ولی اگر به تقلید خام از ریتسوس اکتفا کنیم جز صورت سیاهه ساختن از آن اشیا و امور، کاری نکرده‌ایم. هنر ریتسوس آنجاست که اولاً اشیا را به نوعی وصف می‌کند که با ما یا با یکدیگر گفتگویی خاموش خواهند داشت. صندلی در همهٔ دنیا صندلی است، اما ریتسوس در فضایی از آن نام می‌برد که گویی انتظار دارد کسی بر آن بنشیند. سازی که به دیوار آویخته هیچ ارزش شاعرانه ندارد، مگر این‌که به شیوهٔ ریتسوس طوری آن را وصف کنیم که گویی یک لحظه بعد یکی از سیم‌هایش خواهد نواخت. این قدرت القایی باعث می‌شود که توصیف شاعر از یک تصویر معمولی، در فرجام، تبدیل به تصویری پیچیده گردد. زن زیبایی که از پیاده‌رو می‌گذرد، در نهایت می‌تواند مصرعی شاعرانه بسازد، ولی ریتسوس تمام تعینات پیکر او را در فضا تصویر، و به شکل یک سلسله مجسمهٔ منجمد می‌کند. تجربیات بشر از گاوهای اجنتا تا اختراع سینما بدین ترتیب به یک شاعر مبدع کمک می‌کنند. شگرد دیگر ریتسوس این است که خود اشیا را به گونه‌ای در کنار هم می‌گذارد که مجموعاً ترکیبی جادویی می‌یابند، حتی گاه ذهن خلاق او از طریق غیبت اشیا فاجعه حضور آنها را یادآور می‌شود. زن بیمار بعد از مدتها از بستر برمی‌خیزد و به باغ می‌رود، همه چیز پیر و کهنه شده است، در فرجام به پایهٔ یک مجسمه می‌رسد. البته خود مجسمه وجود ندارد. شاید سالها پیش نابود شده است. اما ریتسوس از «غیاب»، شعر می‌سازد. «پایه مجسمهٔ پرجبروتی که غایب است» حالا از درون زن نگاه می‌کنیم: مردی روی پایه نیست. جبروتی هم نیست و جای آن خالی است. در اینجا غیاب، ارزش یا فاجعهٔ حضور را مجسم می‌کند. شاعر فقید از این‌گونه شگردها فراوان دارد که شناخت برخی از آنها حاصل دریافت شخصی نگارنده است. و اما ریتسوس در زبان فارسی! به نسبت چند شاعر یونانی دیگر، در کشور ما کاوافی و ریتسوس شناخته شده‌ترند و متأسفانه از برندگان نوبل یعنی سفریس و الی‌تیس جز چند قطعه به فارسی برنگشته است. از یانیس ریتسوس، علاوه بر قطعات پراکنده، چهار کتاب شعر به فارسی ترجمه شده که عبارتند از «با آهنگ باران» ترجمه قاسم صفوی ۱۳۵۰، «دهلیز و پلکان» ترجمه محمدعلی سپانلو ۱۳۵۷، «یونانیت» ترجمه لیلی گلستان، ۱۳۶۲، و «تقویم تبعید» ترجمه فریدون فریاد ۱۳۶۹، البته دو مترجم آخری به نوعی کتاب‌هایشان را تنظیم کرده‌اند که گویی نخستین کاشفان ریتسوس در زبان فارسی بوده‌اند، یعنی هیچ اشاره‌ای به سابقه کار نکرده‌اند (گرچه در کار هر دو، جملاتی عیناً از مترجمان قبلی

ریتسوس متخصص ایجاد تعادل در شعر است.

کارنامهٔ شعری ریتسوس به چند سرفصل تقسیم می‌شود.

قدرت القایی باعث می‌شود که توصیف شاعر از تصویری معمولی به تصویری پیچیده برسد.

Yannis Ritsos یانیس ریتسوس

م. ع. سپانلو

گذر بهاری زن

زن از پیاده‌روی سراسر سپید روبرو گذشت
زیبا، با اطمینانی معصوم به زیبائیش.
روزی بود سرشار از تراکمی زرین.
پیکرش، با هر جابه‌جایی، در فضا قالبی می‌ساخت
درست به شکل پیکرش.
بدین‌سان، در پس او
صفی از مجسمه‌های شفاف برجا می‌ماند.
تا دوردست، تا پیچ جاده‌ای که در آن ناپدید شد.
گلفروشان پشت دری‌های آهنی‌شان را پائین می‌کشیدند.
آنگاه در چشم‌انداز خیابانی سپید، تا انتهای افق
آن مجسمه‌های شفاف، تمام برهنه، منجمد شدند
و بارانی ظریف
بر شانه‌های مرمرین‌شان باریدن آغاز کرد.

نپذیرفتنی

مرد در برابر میز مرمرین می‌ایستد. پیله می‌کند
با چکش قالب یخی را می‌تراشد
پاره‌های خرد به پرواز درمی‌آیند، ذوب می‌شوند
سرما به انگشتانش می‌زند، به بدنش. پیله می‌کند.
می‌گوید: یک مجسمهٔ حرارت
می‌گوید: یا بدون حرارت، از آنها که همه آرزو دارند
یخ ذوب می‌شود. مجسمه ذوب می‌شود
آب از مرمر جریان می‌یابد. صدای آب
از لوله‌کشی‌ها به‌گوش می‌رسد، زیر چوبفرش
زیر سنگفرش سیاه و سفید آشپزخانه
از مجراهای سنگی حیاط، زیر خاک
میان ریشه‌های آزمند.
زن بیمار از درون اتاق صدا می‌زند
مرد شتابان، دستهایش را با حوله خشک می‌کند
چراغ می‌افروزد. کبریت می‌لرزد.
می‌گوید: «حاضر است. هم الآن برایت می‌آورم.»
روی تختخواب بزرگ، روی پتوهای سوراخ و نخ‌نما
نور، پلک می‌زند.
آب به ژرفی در فاضلابها جریان دارد
هر دو این را می‌دانند.

زنها

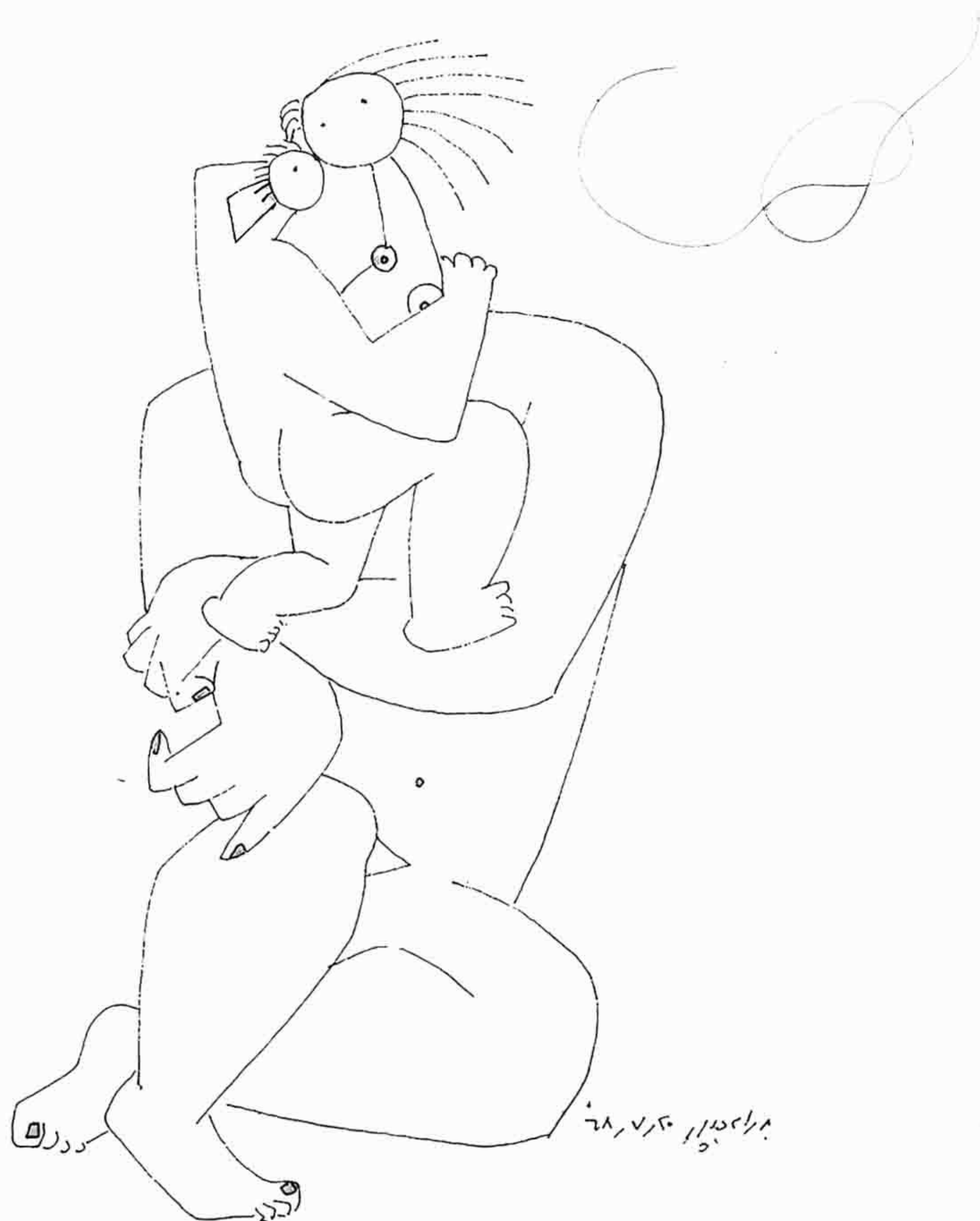
زنها بسیار دورند، ملافه‌هاشان، رایحهٔ «شب‌به‌خیر».
نان را روی میز می‌گذارند، تا ما غیبت‌شان را
احساس نکنیم.
همین دم، خود را مقصر می‌یابیم. از صندلی بلند می‌شویم
و می‌گوئیم:
«تو امروز خیلی خسته شده‌ای» یا می‌گوئیم
«صبر کن، من خودم چراغ را روشن می‌کنم.»
وقتی کبریت می‌زنیم او به آرامی رو بر می‌گرداند
و با پشتکاری شگرف راهی آشپزخانه می‌شود
پشت او به پشتهٔ کوچکی از تلخکامی‌هاست
آکنده از مردگان بی‌شمار
مردگان خانواده، مردگان خود او، و مردهٔ خود ما.

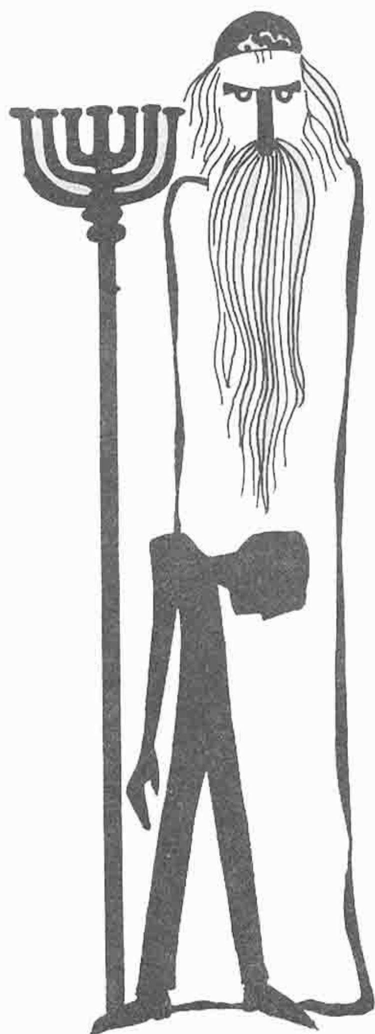
می‌شنویم که الوارهای کهنه زیر پایش می‌فروجند
می‌شنویم که بشقابها در جابشقابی می‌گریند، آنگاه
صدای قطاری را می‌شنویم که سربازان را به جبهه می‌برد.

نقل شده است) و این البته وظیفه اخلاقی مترجم است که به خواننده علاقمند یادآور شود که اگر این کتاب را پسندیدی می‌توانی به فلان کتابها رجوع کنی!

در مورد کیفیت ترجمه‌ها، فقط یادآوری می‌کنم که شعر ریتسوس در عین استحکام بسیار ساده است. یعنی نمی‌توان آنرا به سبک موج‌نو به فارسی ترجمه کرد. ریتسوس اغلب هیچ جور کله معلقی در جمله‌بندیهای خود نمی‌زند و نباید با ترجمه‌های پیچیده فهم کار او را مشکل کرد.

ریتسوس شاعر پرکاری است و هنوز شماری از بهترین اشعارش، بویژه سروده‌های دورهٔ عتیق او به فارسی ترجمه نشده است و این بر عهدهٔ مترجمان بعدی است که در شناساندن این آثار، آثار شاعری که به تنهایی واجد چند سبک است، به فارسی‌زبانان بکوشند. ▣


برای گردون ۳۰/۷/۶۸



اصغر عبداللهی

اتاقی پرغبار

اتاق کوچک الفی نیمه‌تاریک بود و در و دیوار و اشیا و لباسهای آویزان از رخت‌آویز چوبی و آباژور، یا زرد بود یا قهوه‌ای‌رنگ یا قرمز و شعلهٔ شمعی که می‌سوخت، تکان نمی‌خورد چون باد به اتاق نمی‌آمد.

«این صدای چیه ادنا؟»

ادنا از پنجره به بیرون نگاه می‌کرد. خیابان دور دیوارهٔ فلزی پالایشگاه پیچ خورده بود و سمت راست که باغچهٔ سبز خانه‌های کارمندان شرکت نفت بود، خلوت بود و فقط پاسبانی زیر سایبان آجری یک ساختمان قرمزرنگ اداری ایستاده بود و کف دستهایش را مدام به هم می‌مالید و پابه‌پا می‌شد.

«صدای من اینقدر ضعیف شده که تو نمی‌شنوی ادنا؟»

«داره بارون می‌آد.»

ادنا چرخید و به الفی پیر و سالخورده نگاه کرد که روی تخت دراز کشیده بود و فقط سرش از پتو بیرون بود و به سقف خاکستری اتاق زل زده بود.

«گمون نمی‌کنم هیچ خاخامی تو شهر مونده باشه ادنا. به گمونت تو کنیسه خاخامی چیزی مونده که اگه من یه وقت...»

ادنا با هر دو دست، پشت دامن پیراهن بلندش را صاف کرد و نشست روی صندلی لهستانی کنار پنجره.

«وقتی این کارو می‌کنی مثل دخترای شونزده ساله می‌شی ادنا.»

«کدوم کار؟»

«وقتی با دستات دامنتو صاف می‌کنی.»

«تو همیشه یه چشم‌چرون حرفه‌ای بودی الفی. تو مغازه حواسم بهت بود. می‌دیدم که چطور، وقتی مجله یا کتابی به این واون نشون می‌دی، چشمات یه جاهای دیگه‌ای سیر می‌کنه. تو هیچوقت عوض نشدی الفی. هیچوقت عوض نشدی. هیچوقت...»

«من شوهر بدی نبودم ادنا، بودم؟ کتاب‌فروش موفقی نبودم، اینو می‌دونم ولی شوهر بدی نبودم، و تو همیشه عاشقم بودی مگه نه؟ پشت دخل که بودی می‌دونستم داری به من نگاه می‌کنی و همین بود که به خانمها زیاد توضیح نمی‌دادم و می‌فرستادمشون سراغ تو. تو همیشه عاشقم بودی ادنا، مگه نه؟»

«البته. من حتی موهامو به میل تو مشکی کردم و هیچوقت ازت نپرسیدم کدوم زنی بوده که موهاش مشکی بوده. منتظر شدم خودت بگی و نگفتی.»

«باید می‌پرسیدی چون حالا دیگه یادم نیست ادنا. تازه چه فرقی می‌کنه، تو دیگه موهات سفیده.»

«رنگ مو نیست تو بازار. امروز حتی دست‌فروشها هم

نبودند. تاکسیها هم نبودند. هیچکس نبود.»

ادنا بلند شد و دوباره رفت کنار پنجره. باران به شیشهٔ بخارگرفتهٔ پنجره تک می‌زد. ادنا به اندازهٔ یک کف دست بخار شیشه را پاک کرد. مردی که شنل سورمه‌ای پوشیده بود، وسط خیابان خم شده بود و چرخ عقب دوچرخه‌اش را باد می‌کرد. پاسبان کنار ساختمان آجری، چیزی گفت. مرد تلمبه را نشان داد و دستهایش را به دو طرف باز کرد و در هوا تکان داد. بعد برگشت و به در مغازه که زیر پنجره بود نگاه کرد. کسی او را صدا زده بود.

ادنا گفت: «گمونم ادریس در مغازه رو باز کرده.»

مرد دوچرخه را کشان‌کشان آورد تا زیر پنجره. پاسبان هم دوچرخه‌اش را که به دیوار تکیه داده بود به کول گرفت. عرض خیابان را اریب طی کرد تا خود را به مغازهٔ کتابفروشی الفی برساند.

ادنا گفت: «ادریس گفت نمی‌آم ولی امده.»

«می‌بینی‌ش؟»

«نه ولی یه پاسبون که چرخ دوچرخه‌اش پنچر بود رفت طرف مغازه. فقط ادریس می‌تونه تو این بارون به یه پاسبون که دوچرخه‌اش پنچر شده، سرویس بده.»

«به ما گفت نمی‌آد که باور کنیم یه جایی داره که از دس جنگ در بره ولی بلوف زد. می‌دونستم داره بلوف می‌زنه. همیشهٔ خدا همینطور بوده. سال سی‌ودو که استخدامش کردم یه بچهٔ پونزده ساله بود. بهش گفتم من یهودی هستم. جهودم. گفت چه عیبی داره رفیق. و طوری به یقهٔ پیراهن سفیدش دست کشید و چشمک زد که باورم شد اهل آن داروددسته‌ست. یه هفته بعد اما غافلگیرش کردم. داشت تو پستو نماز می‌خوند.»

ادنا مرد شنل‌پوش را دید که روی زین دوچرخه قوز کرده است و رکاب می‌زند. باران تندتر می‌بارید و ساختمانهای آجری و شمشادهای دور باغچه‌ها فقط یک لکه قرمز و سبز بود. و اتاق که ناگهان لرزید و پنجره تکان خورد، ادنا آنقدر پس پس رفت که رسید به تختخواب الفی و الفی مچ دست راست او را چسبید.

«نترس. دور بود.»

دست الفی سرد بود. ادنا می‌لرزید و به پنجره زل زده بود و دهانش باز مانده بود.

«بنشین ادنا. همین‌جا کنار من بنشین.»

ادنا نشست ولی هنوز به پنجره زل زده بود و دود سیاهی را می‌دید که دنیا را تاریک کرده است.

«داری می‌لرزی ادنا. برو پایین پیش ادریس.»

«نه. نه.»

ادنا نفسی را که در سینه حبس کرده بود، پنج بار پشت سر هم و تندتند، بیرون داد و حالا قوز کرده بود و به دود سیاه که پنجره را پوشانده بود، نگاه می‌کرد.

«شما حالتون خوبه ادنا خانم، مستر الفی...»

ادنا منتظر بود تا ادریس در را باز کند اما او فقط با انگشت به در زد.

«ادنا خانم؟»

الفی مچ دست ادنا را فشار داد.

گفت: «بگو بیاد تو و الا تا صبح هم که جواب ندی اون پشت در می‌ایسته.»

«بیا تو ادریس.»

ادریس در را باز کرد و در قاب آن ایستاد. تلمبهٔ باد دوچرخه دستش بود و مات و مبهوت به زن و شوهر سالخورده نگاه می‌کرد.

«گمونم خمسه خمسه بود. انگار صاف رفت تو دیگ آمونیاک. چرتم پاره شد، آخه داشتم دوچرخهٔ یه پاسبونه باد می‌کردم خیال کردم از بس باد زده‌ام، چرخش ترکید.»

الفی گفت: «خوب شد آمدی ادریس.»

ادریس صدای ضعیف الفی را نشنید. گفت: «ها؟» و دو قدم آمد جلو.

«بله آقا؟»

«گفتم خوب شد که ول نکردی بری... آخه من دارم می‌میرم ادریس.»

لبهای ادریس تکان خورد اما چیزی نگفت. به ادنا نگاه کرد و کش‌وقوسی به شانه‌هایش داد. ادنا خسته بود. رنگش پریده بود و مثل آدمی که سردش باشد، قوز کرده بود. آژیر آمبولانس و آتش‌نشانی در خیابان پیچید. ادنا وحشتزده به انگشتهای دراز، استخوانی و زرد الفی زل زد. بعد به الفی نگاه کرد که چشمان خاکستری‌اش به سقف زل زده بود.

«الفی... الفی... ادریس.»

ادریس تلمبهٔ باد را انداخت و شتابزده، تختخواب را دور زد و کنار الفی زانو زد و به چشمهای خاکستری او خیره شد. دهان الفی باز بود. ادریس، سرش را نزدیک برد. گوش راستش را به قلب الفی نزدیک کرد.

الفی گفت: «قبرستون جهودا کجاست، ادریس؟»

ادریس هنوز گوش خوابانده بود تا صدای قلب الفی را بشنود و نمی‌شنید.

گفت: «راش دور نیست مستر.»

الفی گفت: «من هیچوقت نرفتم آنجا. حتی نمی‌دونم چطوری‌یه جهود رو به خاک می‌سپرن. تو می‌دونی ادنا؟»

اتاق تکان خورد. ادنا از تخت پایین سرید و اگر مچ دستش در چنگ الفی نبود، می‌گریخت. ادریس فقط چشمهایش را بست و تکان نخورد. خمسه خمسه‌ها پشت سر هم فرود می‌آمد. آژیر آمبولانسها مانع بود و سوت خمسه خمسه‌ها شنیده نمی‌شد. ادریس می‌شمرد:... پنج، شش، هفت، هشت،... خمسه خمسه‌ها فرود می‌آمدند.

ادریس گفت: «انصافتونه شکر، بسه دیگه بابا چه خبره.»

سکوت شد. حتی صدای آمبولانسها و آتش‌نشانی هم نمی‌آمد. پنجره سیاه بود. باران به شیشهٔ پنجره تک می‌زد اما دیده نمی‌شد. تندتر می‌آمد.

الفی گفت: «کسی به در می‌زنه ادنا؟»

«نه. نه. بارون به شیشه می‌خوره.»

«خدا را شکر. خدا را شکر که بارون هست لااقل. آفتاب را که از من دریغ کرده‌ست... آن هم من که همهٔ شماره‌های نیویورک تایمز را خوانده‌ام و می‌دانی ادنا اگه گفتم موهاتو مشکی

کن دلیل داشتم. تو چیزی نگفتی چون عاشقم بودی ادنا مگه نه؟ اما من هم به اون زن موبور انگلیسی که گمونم شوهرش مهندس کمپانی بود گفتم مجلهٔ لایف نمی‌آورم. گفتم فاینشال تایمز هم به دستم نمی‌رسه. دروغ گفتم که بلکه نیاد. نمی‌تونستم جلوشو بگیرم ادنا. مشتری رو نمی‌شه بیرون کرد. و اگه اینجا موندم، دلیل داشت. بخودم می‌گفتم که اینجا هم خدا هست پس چرا کیلومترها راه برم تا به خدایی برسم که همین‌جا هم هست. و تازه، من ویالن می‌زدم و عهد کرده بودم، صدای فاخته‌های اینجارو بزنم. خب نتونستم ولی دلیل داشتم ادنا.»

ادنا به ادریس زل زده بود و آنقدر لبهایش را جویده بود که دیگر اثری از ماتیک قرمزش نبود.

ادنا گفت: «گمون می‌کنی یه خاخامی تو کنیسه مونده که بیاد ادریس؟»

ادریس: «می‌رم ببینم هست یا نه.»

الفی گفت: «بشارتی هم اگه تو صدای فاخته‌های اینجا بود، یه‌جور دیگه‌ای بود. با آرشه نمی‌شد. انگشت اشاره بهتر بود. سه بار بایستی سیمها رو می‌لرزوندی بعد پنج ثانیه مکث و بعد دوبار دیگه. مکث. سه بار...»

ادنا گفت: «برو ادریس.»

ادریس به پنجره نگاه کرد که سیاه بود و بعد در را باز کرد و رفت. اتاق لرزید. اشیا اتاق بهم ریخت. ادنا جیغ کشید و ساکت شد. ادریس در را باز کرد. گوشه‌ای از سقف اتاق فرو ریخته بود و ذرات خاکستری گچ، اتاق را تاریک کرده بود. اما ادریس صدای زمزمه‌وار الفی را می‌شنید.

«مجله‌ها آنقدر عکس فرانک سیناترا را می‌زدند که به خودم گفتم این بابا عین آب خوردن می‌تونه رئیس جمهور امریکا بشه. شمعون گفت راست می‌گی چون طرفدارش از ما جهودا بیشترن...»

ادنا گفت: «برو ادریس معطل نکن.»

ادریس زن و شوهر را نمی‌دید. غبار نمی‌گذاشت ببیند. پابه‌پا کرد و بعد رفت.

ادنا گفت: «دهانتو ببند الفی. اتاق پر از گرد و غباره.»

الفی گفت: «دارم دنبال اسم اون پستچی لعنتی می‌گردم که بستهٔ مجلات و کتاب‌ها رو می‌ذاشت دم مغازه و می‌رفت. بهش گفته بودن تا حالا شده به جهود به کسی انعام بده. بسته‌ها را می‌ذاشت و می‌رفت. یه بار بسته‌ها رو زیر بارون گذاشت و رفت. کتاب ابشالم ابشالم ویلی تو همون بسته بود و خیس شده بود. یه روز بهش چسبیدم. بهش گفتم مرد حسابی مگه من کجام. گفت تو پستو ویالن می‌زنی. صدای قارقارتو می‌شنوم. بعدم گفت: شما جهودا اصلاً اقلیم وحی رو می‌خواید چکار؛ که توش لم بدید و نیویورک تایمز بخونید... اون روزم مثل حالا هی گشتم که یه چیزی از تورات بیادم بیاد و نیومد...»

پنجره فرو ریخت. خرده‌شیشه‌ها پخش شد در اتاق. ادنا زانو زده بود و پیشانی‌اش را به دست الفی می‌مالید و دعا می‌خواند و می‌لرزید. دود به اتاق سرایت کرده بود. ادنا دیگر صدای نجوای الفی را نمی‌شنید.

«به وعدهٔ آن آفاق معطر بودم؛ در اینجا، در این اقلیم پر رمزوراز شرقی. در این سرزمینی که خاک بوی مرجان و ماهی می‌دهد. و سه‌بار باید بر سیمهای ویالن بزنی تا شاید صدای فاخته منعکس بشود...»

ادریس از پله‌ها پایین رفت. در پستو را باز کرد. پاسبان هنوز در مغازه ایستاده بود و به دود سیاهی که خیابان را پوشانده بود، زل زده بود.

ادریس گفت: «حالا باید برم جایی. برمی‌گردم چرخته باد می‌کنم برات.»

پاسبان گفت: «تلمبه بده خودم باد می‌زنم.»

ادریس تلمبه را داد به پاسبان.

«هستی تا برگردم؟»

«ها. پستم همین‌جاست.»

«اگه دوباره زدن برو تو پستو پناه بگیر.»

پاسبان کلاهش را برداشت و پیشانی عرق نشسته‌اش را پاک کرد. به کف دستش نگاه کرد که چرب و چیلی شده بود. خواست حرفی بزند اما سرفه کرد. طولانی و کشدار سرفه می‌کرد. خم شده بود و شکمش را گرفته بود. ادریس دوشاخهٔ فرمان دوچرخه‌اش را گرفته بود و منتظر بود تا سرفهٔ پاسبان بند بیاید. پاسبان نفس عمیقی کشید. اشک از چشمانش سرازیر بود. نفس نفس می‌زد.

«نزدیک بود هلاک بشم. چه دودی. چه دودی.»

ادریس گفت: «خب من رفتم. تو یخچال پپسی هست، بخور گلوت صاف بشه. زود برمی‌گردم.»

ادریس همانطور که دوشاخهٔ فرمان را گرفته بود می‌دوید. در سیاهی دود می‌دید و بعد پرید روی زین و رکاب زد. با حدس و گمان رکاب می‌زد. هیچ‌جا پیدا نبود اما خیابان آنقدر آشنا بود که مهم نبود که نمی‌بیند. چشم و دهانش را بسته بود. روی فرمان دوچرخه خم شده بود و مثل دوچرخه‌سوارهای حرفه‌ای رکاب می‌زد. فقط وقتی آژیر آمبولانس را شنید، چشمهایش را باز کرد. نصفه نیمه، نفس گرفت. بوی آمونیاک و دود چرب و سنگین، گیجش کرده بود. صدای آمبولانس طوری پیچیده بود که معلوم نبود از عقب می‌آید یا دارد سینه به سینهٔ او می‌آید. آمبولانس به او نزدیک می‌شد. نمی‌دانست وسط خیابان رکاب می‌زند یا نزدیک به جدول. از زین پایین آمد و روی میلهٔ وسط نشست تا پایش به آسفالت برسد. پای راست را روی آسفالت می‌سراند. بعد پا را دراز کرد تا ببیند به جدول می‌خورد یا نه. آمبولانس نزدیک می‌شد. داد و هوار راه انداخت تا راننده صدای او را بشنود.

«های بپا. منم هستم. دوچرخه‌سوارم.»

آمبولانس از روبرو می‌آمد. از کنار او که رد شد باد لحظه‌ای او را پس راند. آمبولانس دور شد و ادریس دوباره چشم و دهانش را بست و تندتر رکاب زد. هنوز همه‌جا سیاه بود و خیابان پیدا نبود. آمبولانس ترمز کرد. چرخهایش روی آسفالت لیز و چرب، پیچ‌وتاب خورد و بعد صدای مهیبی بلند شد. آژیر قطع نشده بود اما آمبولانس به دیوارهٔ فلزی پالایشگاه خورده بود و ایستاده بود.

نزدیک به دو راه اسکله از دود آمد بیرون. ادریس چشمهایش را باز کرد. جاده را می‌دید. به پشت سرش نگاه کرد که جز دود چیزی نبود. به خیابان فرعی نزدیک اداره صادرات که رسید پیاده شد تا بشکه‌های خالی قیر را که وسط جاده افتاده بود بردارد. دوباره سوار شد و رکاب زد. سه تا جوان بسیجی روی سنگری از گونیهای شن نشسته بودند و به دوردست نگاه می‌کردند. به صدای سوت خمسه خمسه‌ای که باید می‌آمد گوش سپرده بودند. یکی از آنها تا ادریس را دید بلند شد ایستاد.

«کجا می‌ری عمو؟»

«کنیسه. کنیسه.»

ادریس با انگشت روبرو را نشان داد و تند رکاب زد. از کنار دو ساختمان قدیمی آجری با معماری هلندی گذشت و از ردیف باغچه‌هایی که شمشادهای دورشان سوخته بود رد شد و پیچید به سمت راست.

دوچرخه‌اش را به نرده‌های فلزی نیزه‌مانند تکیه داد. از لای نرده‌ها دست کرد تا چفت در را باز کند. نشد. قفل بود.

داد زد: «آقای خادم... جناب خاخام...»

دوباره دستش را از لای نرده رد کرد و با چفت ور رفت. چفت عقب نمی‌آمد. چند قدم به عقب برگشت. پنجره‌های ساختمان انگلیسی کنیسه نرده داشت و بسته بود. سنگریزه‌ای برداشت و پرت کرد. سنگریزه به آجرهای زیر پنجره خورد و اصلاً صدا نداد. ادریس خم شد و دنبال یک سنگ بزرگتر گشت. پنجره را نشانه گرفت. دست راستش را با مهارت عقب برد. پای راستش از زمین کنده شد و سنگ را پرتاب کرد. لامپ سردر کنیسه شکست. ادریس هاج و واج به سیم لامپ که داشت تکان می‌خورد نگاه کرد. خبری نشد. کسی نیامد.

داد زد: «کسی تو کنیسه نیست. خاخام.»

خم شد و دنبال سنگ دیگری گشت. هیچ سنگریزه‌ای که لامپ را نشکند آن اطراف نبود. جوی آب پر از لجن بود. فنجان چینی شکسته‌ای را از لای لجنها برداشت به نرده‌ها نزدیک شد و این دفعه بی‌آنکه کش و قوسی به بدن خود بدهد فنجان را از روی نرده‌ها به‌طرف پنجره پرتاب کرد. قاب نئون کنار در چوبی کنیسه شکست. ادریس با دست، چشمهایش را پوشاند.

پیرمرد چاق و قدکوتاهی که سرش طاس بود و ریش نامرتب بلندی داشت، با احتیاط از لای در سرک کشید و بعد بیرون آمد.

«دیگه چیزی مونده که بشکنی؟»

«خیلی داد زدم که، پس...»

«وقتی کسی جواب نمی‌ده یعنی کسی نیست. چه می‌خوای؟»

«تو خاخامی؟»

«نه.»

«خب من یه خاخام می‌خوام که با خودم ببرمش سر...»

«خاخام نیست.»

«یعنی چه نیست.»

«منظورت از یعنی چه نیست، چیه. خب نیست دیگه.»

«آخه مستر الفی داره می‌میره. یه خاخام.»

پیرمرد زد زیر خنده. پیچ‌وتاب می‌خورد و مدام با دستهای گوشت‌آلود و کوچکش به رانهایش می‌کوفت. ادریس مات و



متحیر به رقص پیرمرد زل زده بود.

«خنده داره؟»

پیرمرد از زور خنده چشمهایش پر از اشک شده بود. ایستاد و نفس نفس زد. سرش را چند بار تکان داد.

«آره اتفاقاً خیلی هم خنده داره. و خوشحالم که بالاخره اون دوستمون در خونهٔ اونه زد و عالیجناب الفی هم یادش آمد که یهودیه و کنیسه‌ای هم هست.»

پیرمرد کلمه به کلمه گفت و عصبانی‌تر شد و وقتی کلمهٔ آخر را بر زبان آورد دیگر رگهای گردنش زده بود بیرون. بعد هم چپ چپکی به ادریس زل زد. مشتهایش را طوری می‌فشرد که انگار اگر نرده‌ها مانع نبود مشتی هم به ادریس می‌زد.

ادریس گفت: «من یه خاخام می‌خوام که...»

پیرمرد داد زد. چنان ناگهانی غرید که ادریس یک قدم پس نشست.

«گفتم که نیست. دارم فارسی حرف می‌زنم مگه نه؟»

ادریس پابه‌پا کرد. پیرمرد چرخید که برود. برگشت.

«اگه جنگ نبود خسارت این چیزها رو هم ازت می‌گرفتم. مرتیکه خرابکار.»

«حالا می‌گی من چکار کنم؟»

«برو سراغ ابلیس.»

ادریس پرسید: «کجاست؟»

پیرمرد ایستاد و حیرتزده به ادریس خیره شد.

«چی کجاست؟»

«همون که گفتی؟»

«من چی گفتم؟»

«گفتی نمی‌دونم... نفهمیدم البت چی گفتی ولی گفتی انگار...»

پیرمرد دهانش را باز کرد تا چیزی بگوید اما منصرف شد. چرخید و به‌طرف در رفت. به نئون شکسته نگاه کرد. سرش را تکان داد و رفت داخل کنیسه و در را محکم بست. کوبهٔ فلزی، در لولای خود می‌چرخید و تق‌تق آن در گوش ادریس زنگ می‌زد و دستپاچه‌اش می‌کرد.

کسی داد زد: «بخواب. دراز بکش.»

جنگنده‌ها پایین پرواز می‌کردند. ادریس صاحب صدا را ندید. جنگنده‌ها را دید. تا آمد به خودش بیاید، صدای مهیب جنگنده‌ها گوشش را کر کرد. شتابزده دوید به سمت راست. بعد ایستاد. آنوقت چرخید و خودش را پرتاب کرد. لحظه‌ای در هوا بود و داشت شیرجه می‌رفت و فقط فرصت داشت تا دستهایش را سپر سر و صورتش بکند. ادریس در جوی پرلجن فرود آمد. و هیچ نفهمید چه خبر است و او اینک کجاست و جنگنده‌ها هستند یا رفتند و چه شد...

الفی می‌گفت: «روح من هفتاد سال در این شبه‌جزیرهٔ اندوه‌زده عرق ریخت ادنا و امروز دستهای سرد من تو را عذاب می‌دهد و...»

ادنا سرفه کرد. اتاق انباشته از دود بود و بوی آمونیاک گلوی او را می‌خراشید.

«... اگر راست باشد و من دوباره زنده شوم احتمالاً یک سنجاق قفلی کوچک خواهم بود یا یک لکه رنگ بنفش در تابلویی از شاگال. و وقتی من مردم تو به اشیا نگاه کن. به آنها دست بزن... دستهای تو هم سرد است ادنا. چرا امروز عطر نزدی. احتضار من طولانی شده است شاید. این صدای جیک جیک گنجشکهاست؟»

فقط صدای آمبولانسها و جیغ‌وداد مأموران آتش‌نشانی می‌آمد. خیابان قرق آنها بود. می‌دویدند. شلنگها را روی آسفالت می‌کشیدند و همدیگر را صدا می‌زدند.

ادنا تق‌تق در را شنید. خواست تا دستش را از لای انگشتان الفی بیرون بکشد، اما الفی مچ او را چسبیده بود و رها نمی‌کرد.

ادنا گفت: «بیا تو ادریس.» و سر برگرداند و به در نگاه کرد.

ادریس در قاب در ظاهر شد. ادنا دلش می‌خواست از ترس جیغ بکشد و به زیر تخت پناه ببرد. اگر الفی مچ او را نگرفته بود حتماً به تقلا می‌افتاد اما فقط به ادریس زل زد.

ادریس گفت: «خودمه انداختم تو جوب پرلجن خانم.»

الفی گفت: «چرا گنجشکها حالا که شب است می‌خوانند ادنا؟»

ادنا گفت: «خاخام نبود؟»

ادریس گفت: «نه خانم نبود.»

ادنا به ادریس اشاره کرد که جلو بیاید. ادریس به آنها نزدیک شد. فقط چشمهایش پیدا بود. سراپا سیاه بود و انباشته از لجن. ادنا آهسته گفت:

«برو خودته بشور و زود بیا ادریس.»

ادریس بیرون رفت. ادنا به شمع نگاه کرد که همانقدر بود



که وقتی روشنش کرده بود. شمع می‌سوخت اما نه اشکی می‌ریخت و نه کوتاه شده بود. از بادی که به اتاق می‌آمد، تکان هم نمی‌خورد. شمعی که بایستی یکساعت بعد آب می‌شد، دست نخورده باقی مانده بود.

الفی می‌گفت و همچنان و به سقف زل زده بود. ادنا به دهان باز الفی نگاه کرد که آرام و بی‌وقفه می‌جنبید.

ادنا گفت: «دیگه بسه الفی. دیگه بسه خاموش باش.»

الفی گفت: «جهان را فراموش نمی‌کنم مگر آنکه خاخام چشمهایم را ببندد. فاخته را روی سیم ویالن به‌خاطر می‌سپارم. سه ضربه می‌زنم بعد پنج ثانیه سکوت می‌کنم تا بشنوم که صدا در کاسهٔ سر دنیا چطور می‌پیچد. بعد دو ضربه می‌زنم و یک لیوان آب می‌نوشم تا بغضم فرو بنشیند. و بگویم ها، من وقتی ده سالم بود می‌دانستم که یکروز بالاخره می‌میرم. عجیب نیست. ها؟... کسی به در می‌زند ادنا؟»

«خاخام آمده. اینجاست.»

ادنا انگشتهای الفی را با زور از دور مچ خود باز کرد. دست الفی همانطور باز ماند. انگار می‌خواست تا چیزی را در هوا چنگ بزند. ادنا بلند شد و با عجله از اتاق بیرون رفت. هق‌هق می‌کرد و از پله‌ها پایین می‌رفت.

الفی دستی را که به او نزدیک شده بود در مشت گرفت. دست را محکم گرفت. بغض ادنا آن پایین در پستو ترکید.

«دربارهٔ آسمان بگو. من باور داشتم که آسمان خالی نیست و حالا حق دارم که بپرسم جای من کجاست؟ چندهزار شماره از نیویورک تایمز را فروخته‌ام. بارها آگهی تسلیت دیگران را خوانده‌ام و توقع دارم دو سطر هم دربارهٔ من بنویسد. شما واسطه می‌شوید؟ آیا توقع خنده‌داری نیست...»

ادنا به اتاق برگشت. در قاب در ایستاد. آرام اشک می‌ریخت و به شمع قرمز روی عسلی زل زده بود که همانطور مانده بود بی‌آنکه حتی نیم سانت کوتاه‌تر شده باشد. شمع می‌سوخت ولی بی‌اشک. شعله‌اش تکان نمی‌خورد.

«آب دریا عقب رفت. زمین این شبه‌جزیره از رسوبات دریاست. از مرجانهای مرده، فلس ماهیها و دندانهای پودرشدهٔ کوسه‌ها. باز هم جزر خواهد شد... این صدای چیست؟ چرا رگهای دست من صدا می‌کند؟»

ادنا آرام اشک می‌ریخت و به شمع زل زده بود. به تختخواب نزدیک شد. دستش را روبروی چشمان الفی تکان داد. الفی بی‌آنکه پلک برهم بزند همچنان می‌گفت. ادنا اشاره کرد که چشمهای الفی را روی هم بگذارد. ادریس چشمهای الفی را بست. الفی خاموش شد.

ادریس دست خود را نتوانست از مچ الفی بیرون بیاورد. خم شد. گوشش را به قلب الفی چسباند. سرش را تکان داد.

«راحت شد. مستر مرد خانم.»

ادنا گفت: «ببرش پایین ادریس.»

ادریس تقلا کرد اما نتوانست انگشتهای الفی را از دور مچ خود باز کند. روی او خم شد. یا علی بلندی گفت و با دست آزادش، الفی را بلند کرد و روی شانهٔ راست خود جا داد. در را با پا کاملاً باز کرد. برگشت و به ادنا نگاه کرد و بعد پایین رفت.

ادنا خم شد. شمع را فوت کرد. شمع خاموش نشد. دوباره فوت کرد. شعله زرد و کوچک شمع همچنان می‌سوخت. ادنا عقب عقب رفت. در قاب در ایستاد و به شمع نگاه کرد. چشمانش می‌درخشید. در را پشت سر خود بست و از پله‌های تاریک پایین رفت.

باد، باران را در اتاق می‌ریخت... ▣

سیروس داور

برکه‌ای، آوازی، سازی

ایکاش!
سازی می‌شدم
در دستهای شادمانهٔ تو
آوازی
بر لبهای پرترانهٔ تو
و برکه‌ای
در دشت بی‌کرانهٔ تو
برکه‌ای، آوازی، سازی

رنگ

بازی رنگ
عجب بازی پرنیرنگی‌ست
جستجوی من و دل
در پی بیرنگی‌ست

کاش، باران!

کاش باران می‌بارید
کاش قطرهٔ کوچک آبی
بر دستهایم شنا می‌کرد
کاش این حجم ظالم و تیره
جنگلی سبز می‌شد
و آهوی هراسان
در پیش چشمانم کره‌اش را می‌زایید.

خولیو کورتازار

بهمن شاکری

صنم سیکلادس

سوموزا گفت: «با این همه نمی‌دانم به حرفهای من گوش می‌دهی یا نه، درست همینطور است، برای من فقط همین کافی‌ست که تو اینو بدونی.»

موران ناگهان از جا پرید، انگار از راه بسیار دوری برگشته بود. یادش آمد لحظه‌ای چرتش برده و به نظرش رسیده سوموزا دیوانه شده. او گفت: «من را ببخش یه لحظه حواسم پرت شد. فرض که همه اینها درست، بهر صورت آمدن به اینجا و تو را میان... یافتن...»

البته با این فرض که سوموزا داشت دیوانه می‌شد، بدیهی دانستن همه اینها کار آسانی بود.

سوموزا گفت: «درسته با هیچ واژه‌ای نمی‌شه بیانش کرد، دستکم با واژه‌ها و زبان ما.»

آن دو لحظه‌ای به هم نگریستند و بعد موران نگاهش را برگرداند و در همان حال، صدای سوموزا هم با آن لحن بی‌حالتش که خاص توضیحهای آن چنانی است بالا گرفت، صدایی که لحظه‌ای بعد از هر گونه قابلیت درک تهی شد. موران تصمیم می گیرد به او نگاه نکند، اما پس از اندکی باز هم به فکر مجسمه کوچکی افتاد که آن جا روی ستونی قرار داشت و این مترادف بود با برگشت به آن بعد از ظهر طلایی، بوی سیگار و عطر علفها، روزی که او و سوموزا به طور باور نکردنی مجسمه‌ی آن صنم را از دل جزیره بیرون کشیده بودند. به یاد آورد چگونه ترزا که چند متری دورتر روی تخته سنگی دراز کشیده و سعی می کرد از همان جا خط ساحلی «پاروس» را مشخص کند، با شنیدن فریاد سوموزا غلتی به دور خود زده و پس از لحظه‌ای درنگ سمت آنها دویده بود. ترزا در آن حال یادش نبود که نیمه بالایی مایوی دو تکه‌اش را هم در دست دارد. روی گودالی خم شده بود که از درونش دستهای سوموزا مجسمه‌ای را بیرون آورند. مجسمه زیر لایه‌های گل و گچ تقریباً تشخیص ناپذیر بود. تا آن که سر آخر موران عصبانی و در عین حال خندان دادی سرش کشید که خودش را بپوشاند. ترزا ناگهان بلند شد، گویی هنوز هم چیزی دستگیرش نشده بود، اما در همان حال که سوموزا مجسمه را به دست موران داد و با یک جهش از گودال بیرون پرید ناگهان به آنها پشت کرده و سینه‌هایش را با دست پوشانده. تقریباً بی‌هیچ وقفه‌ای موران ساعتهای بعدش را هم به خاطر آورد. شب درون آن چادر سفری بزرگ، کنار امواج خروشان رود، سایه‌ی ترزا در نور مهتاب زیر درختان زیتون قدم می‌زد. انگار طنین یکنواخت صدای سوموزا در آن اتاق -که جز مجسمه‌ها تقریباً تهی از هر چیز دیگری بود- دوباره از ژرفای همان شب بگوشش می‌رسد و با خاطراتش در می‌آویزد. آن شب سوموزا با دستپاچگی از آرزوهای مسخره‌اش با او سخن گفته بود و او در فاصله دو گیلاس با شادی خنده‌ای کرده و او را باستان‌شناسی مسخره و شاعری دیوانه خوانده بود.

لحظه‌ای قبل سوموزا گفته بود «با هیچ واژه‌ای نمی‌شود بیانش کرد، دستکم با واژه‌ها و زبان ما»

درون آن چادر بزرگ در ته دره «اسکایروس» دستهایش چنان مجسمه را در میان گرفته بود و به نوازش پرداخته بود که گویی می‌خواهد آن را از لباس کاذبش جدا کند. گذشت زمان و فراموشی (در میان درختان زیتون ترزا هنوز هم از دست سرزنشهای بیجای موران و پیشداوریهای احمقانه‌اش عصبانی بود) و شب کم کم به سر می آمد که سوموزا آن آرزوی بی‌معنا را با او در میان گذاشت: و اینکه روزی بتواند از راه دیگری جز دست و چشم دانش به مجسمه نزدیک شود. شراب و سیگار همراه با جیر جیر سوسکها و صدای آبهای رود با گفتگوی آنها در آمیخت تا جایی که دیگر چیزی جز آن حس گنگ عدم درک یکدگر چیزی برجا نماند. بعد وقتی سوموزا همراه با مجسمه به چادرش برگشت و ترزا هم از تنها بودن خسته شد و برای استراحت باز گشت موران در مورد خیالبافیهای سوموزا با وی سخن گفت و آندو و با آن طنز صمیمی پاریسی‌شان از هم پرسیدند که نکند همه اهالی «ریودولا پلاتا» چنین تخیلات ساده لوحانه‌ای دارند. پیش از خواب سر آنچه بعد از ظهر رخ داده بود با هم حرف زدند و سرآخر ترزا پوزشهای موران را پذیرفت و او را بوسید و همه چیز و همه جا در جزیره به حال اولش برگشت: موران و ترزا و شب در برابرشان و آن لحظات بلند فراموشی.

موران پرسید «کس دیگه‌ای هم از این خبر داره؟»

سوموزا جواب داد «نه فقط من و تو. به گمانم درستش همینه. این چند ماهه‌ی اخیر من به ندرت از اینجا بیرون آمدم. اوایل پیر زنی برای تمیز کردن اتاق و شستن لباسام اینجا می آمد اما اعصابم را خرد کرد.»

«نمی‌شه باور کرد آدم بتونه این شکلی تو حومه پاریس زندگی کنه. سکوت... گوش کن اقلاً برای خرید هم که شده باید به شهر بری.»

«پیشترا چرا. بهت که گفتم اما حالا اصلاً کم و کسری ندارم هر چه لازمه همینجا هست.»

موران به سمتی که انگشت سوموزا اشاره کرد نگریست، به بعد از مجسمه و نمونه‌های بدلی آن قفسه‌ها. او جز چوب، گچ، سنگ، چکشها، گرد و خاک، و سایه درختانی پشت پنجره چیز دیگری ندید. گویی انگشت آن گوشه اتاق را نشان می‌داد که جز کهنه پاره‌ای کثیف چیز دیگری آن جا نبود.

آخر در این دو سال اخیر تغییر چندانی بین آنها رخ نداده بود. گوشه دور افتاده‌ی تهی از زمانی بین آندو فاصله می‌انداخت. مثل آن لته‌ی کثیف که بسان آن چیزهایی بود که به هم نگفته بودند. چیزهایی که حتماً باید به هم می‌گفتند. سفر تحقیقاتی به جزیره، همان فکر رومانتیک و دیوانه واری که در کافه‌ای در بلوار «سن میشل» بسرشان زد. همینکه آنها صنم را درخرابه‌های دره کشف کردند، محو شده بود. شاید ترس از اینکه رازشان برملا شود به آن لحظات پر شور چند هفته نخست پایان دادند. و سرانجام روزی رسید که موران معنای نگاه سوموزا را دریافت. آنروز هر سه داشتند سمت ساحل می‌رفتند. همان شب در موردش با ترزا حرف زد و دوتایی تصمیم گرفتند در اولین فرصت باز گردند. چون حدس می‌زدندند که سوموزا -چقدر هم نا منتظره- دارد عاشق ترزا می‌شود و این به نظرشان اصلاً منصفانه نبود. در پاریس آن دو دورادور و اکثراً هم به دلایل حرفه‌ای به دیدار هم ادامه دادند. البته موران همیشه تنها به دیدار او می‌رفت. بار اول سوموزا سراغ ترزا را گرفت اما بعد از آن انگار او دیگر هیچ اهمیتی برایش نداشت. بی‌شک چیزی را که باید بهم می‌گفتند، برشانه هر دو و شاید هم بر شانه هر سه آنها سنگینی می‌کرد. موران قبول کرد مجسمه فعلاً پیش سوموزا باشد. به هر صورت تا چند سال دیگر هیچ امکانی برای فروش آن وجود نداشت. «مارکو» مردی که با مقامات گمرک «آتن» زد و بندی داشت، شرط رد کردن مجسمه را منوط به این مرور زمان کرده بود. سوموزا مجسمه را با خود به منزلش برد و موران هر بار که با هم ملاقات می‌کردند آن را می‌دید. هیچوقت نشد که گاهی هم سوموزا به دیدار موران و همسرش برود. درست مثل خیلی چیزهای دیگر که آنها اصلاً حرفی از آن نزدند و همه‌ی آن هم کلاً به ترزا مربوط می‌شد. چنین به نظر می‌رسید که سوموزا کاملاً در افکار مالیخولیای خود غرق شده و اگر هم گاهی موران را برای نوشیدن کنیاکی به منزلش دعوت می‌کند، فقط همین بود و بس، چیز فوق‌العاده دیگری در میان نبود. از اینها گذشته موران از سلیقه سوموزا نسبت به ادبیات زیر زمینی هم خوب آگاهی داشت و از آن هم به اندازه آرزوهای سوموزا بدش می‌آمد. چیزی که بیش از همه او را شگفت زده می‌کرد تعصب و کهنه‌گرایی نسبت به آن آرزو بود که طی ساعتها درد دلهای تقریباً ماشینی آشکار شد و سرآخر کار را به جایی رساند که او حضور خود را بیفایده حس کرد و آن نوازشهای مکرر پیکر کوچک زیبا و بی‌حالت مجسمه و تکرار وردها با آن صدای یکنواخت برایش خسته کننده شد. به گمان موران مشغله فکر سوموزا به جایی رسیده که جای تردیدی برای تجزیه و تحلیل روانی وی باقی نمی‌گذارد: تا حدودی هر باستانشناسی خود را با گذشته‌ای که می‌کاود و پرده از اسرارش برمی‌دارد، همانند می‌سازد. از این مرحله تا رسیدن به این باور که شگفتی نسبت به یکی از آن آثار و نشانه‌ها می‌تواند آدمی را از خود بیگانه ساخته، زمان و مکان را دگرگون کرده و راهی باز کند که از آنجا آدم بتواند خود را با... تطبیق دهد... سوموزا هرگز این نوع زبان و واژه‌ها را بکار نبرد. آنچه او گفت همیشه چیزی کمتر یا بیشتر از آن بود. زمانی اله بختکی و لبریز ایهام و اورادی که از سطوحی لجوج و ساده ناشدنی مایه می‌گرفت. پس به همین دلیل او بدون هیچ مهارتی کار روی نسخه‌های بدل مجسمه را شروع کرده بود. موران نخستین نمونه‌ها را حتی پیش از آنکه سوموزا پاریس را ترک کند، دیده و با تواضعی دوستانه به حرفهای لجوجانه و مبتذل او گوش داده بود: تکرار وضع و حالت ظاهر به عنوان راهی برای بطلان همان یقین و اطمینان سوموزا به این اصل که رویکرد لجوجانه وی سرانجام خود را با ساختار بنیادین همانند خواهد ساخت. سخن او یک حالت کاملاً تحمیلی و حتی شاید چیزی بیش از اینهاست. زیرا تاکنون هیچ حالت دوگانگی‌ای وجود نداشته و هر چه هست دقیقاً پیوستگی و تماسی آغازین است. (اینها دقیقاً همان کلمات سوموزا نیست. بلکه بعداً موران هنگام بازسازی آنها برای ترزا چنین تعبیری می‌کند.) تماسی که سرانجام به قول سوموزا، چهل‌وهشت ساعت بعد در شب انقلاب صیفی برقرار شده بود.

موران در حالی که سیگاری روشن می‌کرد پذیرفت «خب قبول»، اما خیلی خوشحال می‌شم اگه بتونی برام توضیح بدی چرا اینقدر مطمئنی که.. خب اینکه تو به قلب آن رسیدی.»

«شرح بدم.. خودت نمی‌بینی؟»

بار دیگر دستش را به سوی جایی خیالی در هوا دراز کرد. سمت گوشه‌ای از آن اتاق زیر شیروانی. دستش قوسی کشید که از سقف تا مجسمه که بر ستون مرمری ظریفی جای داشت، ادامه یافت. مخروط درخشانی از روشنایی که نورافکن مجسمه را می‌پوشاند. موران تقریباً ضد و نقیضی به یاد آورد. چگونه ترزا همراه با مجسمه که مارکو آن را در زیر زمین در «لاپلاکا» داخل سینه یک اسباب بازی جاسازی کرده بود از مرز گذشت.

سوموزا با حالتی بچه گانه گفت «امکان نداشت این اتفاق نیفتد. با هر نسخه‌ای که از روش ساختم یک قدم به آن نزدیکتر شدم. شکل اصلی برام حالت آشناتری پیدا کرد. می‌خوام بگم که... آه اگه بخوام برات روشن کنم روزها طول می‌کشه... مسخره‌تر از همه این که همه چیز در قالب یک چیز قرار می‌گیره..اما بازم...»

دستهاش به این سو و آن سو حرکت کرد. آمد و رفت. و به «این» و «آن» اشاره می‌کند.

موران در حالی که صدای حرفهای خودش را می‌شنید و به نظرش مسخره می‌آمد گفت «اصل مطلب اینه که تو تونستی یک مجسمه ساز بشی. دستکم دو تا از این نمونه‌ها کامل هستن. از این به بعد هر باری که مجسمه دست من باشه اصلاً نمی‌دونم مجسمه اصلی را به من دادی یا نه.»

سوموزا به سادگی گفت «من هرگز آن را بتو نخواهم داد. اما فکر نکن یادم رفته این متعلق به هر دوی ماست. با این وجود باز هم آن را بتو نخواهم داد. فقط دلم می‌خواست تو و ترزا پیش من بودید، با من راه می‌آمدید. آره دلم می‌خواست آن عصری که آمد شما هم پیش من بودید.»

نخستین باری بود که پس از دو سال موران شنیده بود او از ترزا یاد می‌کند، گویی تا آن لحظه ترزا برای او کم و بیش مرده بود. اما آنطور که او نام ترزا را بر زبان آورد به شکل درمانده‌ای باستانی بود. همان یونان آن روز صبح بود. همان روزی که آنها با هم به ساحل رفته بودند.. سوموزای بیچاره. هنوز هم سوموزای بدبخت. اما حتی عجیب‌تر، این سوال بود که چرا پس سوموزا در آخرین لحظه پیش از سوار شدن به ماشین حس کرده بود لازم است به ترزا در اداره تلفن کند و از او بخواهد که بعداً برای ملاقات آنها به منزل سوموزا بیاید. بعداً باید حتماً در این مورد از ترزا سوال کند. باید بفهمد وقتی ترزا به حرفهایش گوش می‌کرده، به اینکه چگونه آن ییلاقی روی تپه را پیدا کند، چه فکری کرده‌ست. حتماً ترزا را مجبور می‌کند آنچه را که شنیده دقیقاً کلمه به کلمه برایش تکرار کند. موران در دلش به این جنون عجیب نسبت به قواعد و اسلوبها لعنت فرستاد. همان چیزی که مجبورش کرده زندگی را هم همان گونه بازسازی کند که یک جام یونانی را برای موزه تعمیر و احیا کند. با بیشترین دقت کوچکترین ذرات را بهم می‌چسباند. در

آن حال صدای سوموزا هم با آمد و رفت اداهای دستهایش در آمیخته، انگار که می‌خواهد با چسباندن تکه‌های هوا، گلدانی شفاف را سر هم کند. همینکه دستهایش به مجسمه اشاره کرد. موران مجبور می‌شود بار دیگر به رغم میلش به آن پیکره بنگرد. جانوری که سراسر تاریخ را پشت سر می گذارد. چیزی که در شرایطی باور نکردنی به دست کسی که به طور باور نکردنی و دور از دسترس است ساخته شده، هزران سال پیش، حتی شاید هم دورتر از این‌ها، فواصل گیج کننده و افسانه‌ای جانور، فواصل گیج کننده جهش، شعائر نباتی -حیوانی که همراه با قرنها، موسمها، فصول مستی و مراسم یکنواخت قربانی نو بنو ادامه می‌یابد، آن صورت بی‌حالت که تنها خط بینی، آینه کور تنش تحمل ناپذیرش را می‌شکند، که به سختی آشکارند، مثلث آلت تناسلی، دستها که برشکم رویهم افتاده و آن را نوازش می کند، صنم آغازین، هول و هراس قدیم در شعائر روزگاری از یاد رفته، تبرسنگی قربانیها در قربانگاه‌های بلندای تپه، همینها برایش کافی بود باور کند او هم دارد دیوانه می‌شود. گویی باستانشناس بودن کافی نبود.

موران گفت «خواهش می کنم، با اینکه معتقدی هیچکدام از اینها را نمی‌شود توضیح داد اقلاً نمی‌تونی سعی کنی یک چیزی رابرام روشن کنی؟ از تنها چیزی که مطمئنم اینه که تو ماهها وقت صرف ساختن و تراشیدن این نمونه‌ها کرده‌ای و اینکه دو شب پیش...»

سوموزا جواب داد «خیلی سادس، من همیشه حس می کردم. بدن کماکان در تماس با چیزهای دیگری مطرح بود. اما مجبور شدم پنجهزار سال راه غلط را به عقب بر گردم. عجیب اینکه اعقاب یونانیها هم به خاطر این اشتباه گناهکارند. اما حالا دیگه هیچکدام از اینا مهم نیس. ببین اینطوری.»

در کنار صنم او یکدستش را بلند کرد و آنرا به نرمی بر پستانها وشکم بت نهاد. دست دیگر، گردن را نوازش کرد وتا به دهان غایب مجسمه بالا رفت و موران شنید. سوموزا با صدای خفه‌ای حرف می‌زند. گویی این همان دستها یا آن دهان ناموجود ست که دارد از شکار در غارهای دود، از تعداد گوزنها در آغل از نامی که از آن پس باید به زبان آورده شود، از دایره آبی پیه گداخته، از پیچ و تاب رودهای توام، از کود کی، از حرکت دسته جمعی پلکان شرقی و خدایان در سایه‌های ملعون حرف می‌زنند.

در این فکر بود چطور می‌تواند از یک لحظه حواس پرتی سوموزا استفاده کرده با تلفن ترزا را یافته به او خبر دهد که حتماً دکتر ورنه را هم با خودش بیاود. اما ترزا بی‌شک تا حالا راه افتاده و باید در راه باشد و در لبه‌های صخره‌ها، آنجا که «خیل مردم» می‌غریدند، خدای نباتات شاخهای زیباترین گوزن را قطع کرده و آنرا بدست خدای حافظ نمک می‌سپارد تا پیمان هجسا را از نو تجدید کند.

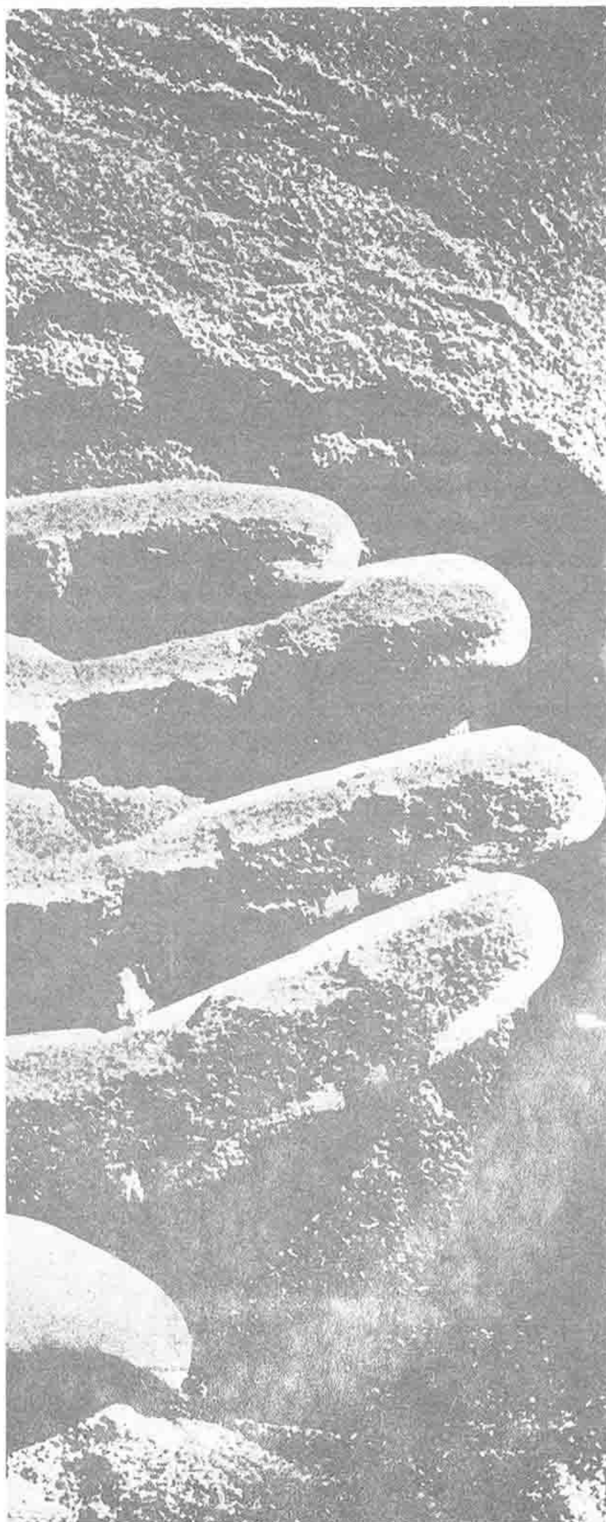
موران در حالی که بلند می‌شد و قدمی بجلو برمی‌داشت، گفت «گوش کن نفسم گرفت. شاهکاره، اما آخه من خیلی تشنه‌ام. بیا یک گیلاس بزنیم، من می‌تونم برم و یک چیزی...»

سوموزا در حالی که به آرامی دستش را از روی مجسمه برمی‌داشت، گفت «ویسکی همانجاست. من نمی‌خورم. باید پیش از مراسم قربانی روزه باشم.»

موران در حالی که دنبال بطری می گشت، گفت «چه بد، اصلاً خوشم نمی‌آد تنها مشروب بخورم. ببینم کدام قربانی؟»

او جامش را تالب پر از ویسکی کرد.

«به زبان شما همان مراسم وحدت. صدای آنها را نمی‌شنوی: فلوت دو گانه، مثل فلوت همان مجسمه‌ای که در موزه آتن دیدیم. نوای حیات در فلوت سمت چپ و صدای نفاق و جدایی در فلوت سمت راست. البته برای هجسا جدایی به معنای حیات و زند گی‌ست. اما وقتی مراسم قربانی به کمال خود رسید. فلوتزنها از دمیدن در فلوت سمت راست دست می کشند و تنها نوای فلوتزن این زند گی تازه شنیده می‌شود که خون بر زمین ریخته را



می‌نوشد. بعد فلوتزنها دهانشان را از خون پر می کنند و در فلوت سمت چپ می‌دمند. و من خون را به بر صورت او خواهم مالید. ببین همینطوری و از زیر خون چشمها و دهان هویدا خواهد شد.»

موران در حالیکه جرعه‌ای طولانی می‌نوشید، گفت «اینقدر چرند نگو. خون خیلی به عروسک مرمری ما نمی آد، آه که چه گرمه.»

سوموزا با حرکت آرام و سنجیده‌ای روپوشش را از تن در می‌آورد. وقتی دید او دارد دکمه‌های شلوارش را باز می کند، موران با خود گفت عجب اشتباهی کرده گذاشته او اینقدر تحریک شود. و کار به انفجار جنونش

بکشد -سوموزا درشت اندام و آفتابسوخته، سیخ و عریان زیر پرتو نور افکن ایستاد. گویی تمام وجودش را غرق در تمرکز به نقطه‌ای از فضا کرده‌است. از گوشه دهان نیمه باز او رشته‌ای از آب دهانش فرو می‌ریخت و موران در حالی که به سرعت جامش را زمین می گذاشت، پیش خود حساب کرد باید به طریقی به او حقه‌ای بزند. اصلاً نفهمید آن تبر سنگی که در دستان سوموزا تاب می‌خورد، یکهو از کجا سر در آورد. اما ناگهان دستگیرش شد.

در حالی که به آرامی خود را عقب می کشید، با خود گفت «خوب حساب شده بود، پیمان با هقسا، هان؟ و موران بدبخت هم باید قربانی بشه، درسته؟»

می آن که به او بنگرد، سوموزا در حالی که قوسی از یک دایره را می‌پیمود، سمت او به حرکت در آمد. گویی مسیر از پیش تعیین شده‌ای را دنبال می کند.

موران در حالی که خود را به سمت جای تاریکتری پس می کشید، فریاد زد «اگه واقعاً می‌خوای منو بکشی، این صحنه سازی برای چیه؟ هر دوی ما خوب می‌دونیم که اینها به خاطر ترزاست. اما این کارها برای تو چه نفعی داره؟ او اصلاً بتو علاقه‌ای نداشته و هیچوقت هم تو را دوست نخواهد داشت.»

آن پیکر عریان دیگر از دایره‌ای که زیر نورافکن می‌درخشید خارج می‌شد. موران که خود را در سایه‌های گوشه اتاق پنهان کرده بود، بر آن لته مرطوب کف اتاق پا نهاد و پیش خود حساب کرد بیش از این دیگر نمی‌تواند عقب برود. دید تبر به هوا بلند شد. اما همانطور که «ناگاشی» در «پلاس دوترن» یادش داده بود، از جا جهید و با کف پا ضربه‌ای بر وسط ران سوموزا فرود آورد و سپس با لبه‌ی دست ضربه ساطوری دیگری به سمت چپ گردن وی زد. تبر به صورت موربی فرود آمد. اما خیلی فاصله داشت و موران با یک حرکت با تنه او را که برویش افتاده بود پس انداخت و مچ بی‌دفاع وی را چسبید. سوموزا در حال تقلا بود و وقتی لبه بران تبر بر وسط پیشانی‌اش فرود آمد فریاد خفه‌ای کشید.

پیش از آنکه برگردد و بر او بنگرد، موران در گوشه‌ای از آن اتاق زیر شیروانی روی همان لته‌های کثیف بالا آورد. حس کرد خالی شده و استفراق حالش را بهتر کرده‌است. لیوان را از زمین برداشت و باقی ویسکی را سر کشید. در این فکر بود که ترزا هر لحظه ممکن است سر برسد و او حتماً باید کاری صورت بدهد. به پلیس تلفن کند. دلایلی بتراشد. هنگامی که داشت نعش سوموزا را زیر نورافکن می کشید، فکر کرد، اثبات اینکه او از خودش دفاع کرده با کارهای عجیب و غریب سوموزا، گوشه گیری از دنیا و دیوانگی مسلم او، نباید کار مشکلی باشد. در حالی که خم می‌شد، دستهایش را در خونی که از چهره و فرق سر مرده جاری بود فرو کرد و در همان حال به ساعت مچی‌اش نگریست. هشت‌وبیست دقیقه. همین حالا دیگر ترزا باید سر برسد. بهترست بیرون برود و در باغ یا خیابان منتظرش باشد. نباید بگذارد او آن صنم را با چهره خون چکانش ببیند، آن رشته باریک سرخ از گردن فرو چکیده به اطراف پستانها سریده و از آنجا به مثلث آلت تناسلی پیوسته است و از رانها فرو می‌چکد. موران تبر را که تا انتها در جمجمه قربانی فرو رفته بود بیرون کشید و آنرا میان دستهای چسبناکش گرفت -جسد را کمی بیشتر با پا هل داد و سر آخر آنرا کنار ستون رها می کند. نفسی کشید و به طرف در رفت. بهتر است در را باز کند تا ترزا بتواند وارد شود. تبر را به کنار در تکیه داد. و شروع به در آوردن لباسهایش کرد، هوا هر لحظه گرمتر می‌شد. بوی خفه کننده‌ای داشت. بوی طویله می‌داد. وقتی صدای تاکسی را شنید که ترمز می کرد. دیگر لخت شده بود. همین که صدای ترزا بر نوای فلوتها غلبه می کند، چراغ را خاموش کرد. تبر در دست، پشت در به انتظار ایستاد. در حالی که به آرامی لبه بران تبر را می‌لیسد فکر می کند، ترزا به عهد خود وفا کرد.

کیوان نریمانی

مرثیهٔ دریای بی‌ساحل

انگشت بریده
در دست درخت می‌روید
و تو عروسک‌هایت را به چرا می‌بری
و من
قصه‌هایم را با تو قسمت می‌کنم.
در پنهان‌ترین خیال اتاق
پرسه می‌زنی
و من انکار می‌کنم
چشمان سیاه مسافر را
که دوخته به دیوار است.

از این همه قاب
تنها یکی به درد من آشناست

برفها که آب می‌شود
نه کلاغ پر
نه ستاره
نه ساعت
نه تو
که سنگین
در پوستین خاک
آرام خفته‌ای.

برفها که آب می‌شود.



شهاب شهیدی

حضور

گیسویت
جلبکی‌ست تن رها کرده
در کشاکش جوی
عشقت
زیارت دریا



احترام به آزادی بیان و اندیشه

هر نشریه سمت و سوی خاص خود را دارد و هر شعر، داستان، مقاله و گفتگو دارای هدفی است که می‌تواند ـ و گاه به ضرورت، باید ـ در جهت اهداف همان نشریه‌ای باشد که در آن منتشر می‌شود، اما گاه شرایط به‌گونه‌ای است که یک نشریه، به‌ویژه که پشتوانه‌ی واهی باشد نو، می‌پذیرد که تا رسیدن به سمت و سوی اهداف مشخص ـ همانا ادبیات و هنری نو، مستقل و بالنده ـ هر نظر و هر اندیشه و نهایت هر راهی را ـ بی‌آنکه خدشه‌ای به موقعیت فرهنگی و هدف نهایی‌اش وارد شود ـ در جهت آگاهی بیشتر خوانندگانش محک بزند. چرا که، حضور دست‌کم چندین سال سکوت ادبی، بسیاری از دیدگاهها بینشهای تازه را اگر در نطفه نکشته باشد، دست‌کم امکان بروز و حضور نداده است.

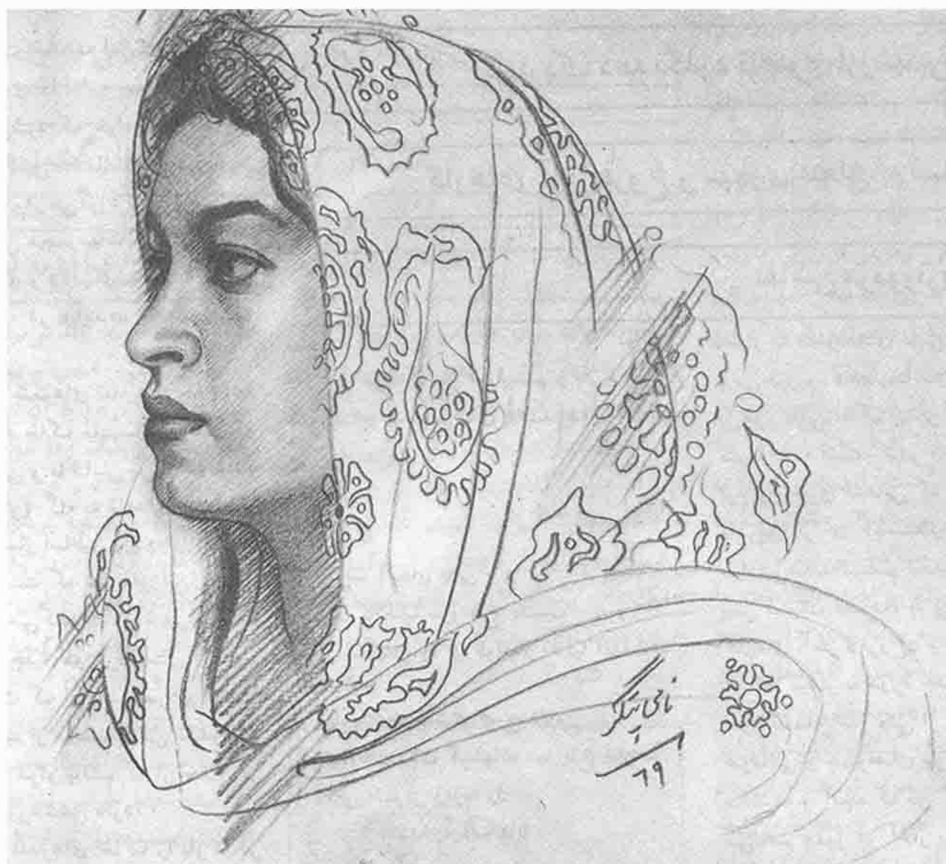
در این سالها آثاری نوشته و منتشر شده است که اگرچه بسیاریشان بازتاب تلاش و بینشهای نسلهای پیشین است، اما توانسته‌اند به رغم ضعفها و کاستیهای ناشی از عدم تجربه، حضور خود را به خوانندگان بقبولانند. شاعران و نویسندگانی در این دهه پا به عرصه‌ی محیط فعال ادبی گذاشته‌اند که هنوز تجربه‌های نسلهای پیشین را به‌دست نیاورده‌اند، هنوز به دیدگاه و بینش مشخصی نرسیده‌اند. می‌کوشند با مطالعه و تجربه، با در معرض قضاوت گذاشتن حاصل اندیشه و تخیلشان سرانجامی را برای آینده‌ی خود پیش روی خواننده قرار بدهند، تا با یک دادوستد فرهنگی سالم، با نقد و نظرهایی در این‌جا و آن‌جا، سستی و کجی اثر خود را به‌سوی کیفیتی مطلوب و نو، سوق بدهند.

اگر شاعران و نویسندگان نسل سوم ـ به‌جز چند استثنا ـ هنوز پایگاه اجتماعی خود را در میان خوانندگانشان به‌دست نیاورده‌اند، هنوز آن‌چنان که شایسته است اندیشه‌ی خود را متبلور نگردانیده‌اند و هنوز نتوانسته‌اند هایلی را که بین آنها و طیفی از جامعه است، بزدایند، شاید به دلیل شرایط تاریخی و دگرگونیهای اجتماعی است. اگر بتوان شاعران و نویسندگان نسل سوم را به دو گروه تقسیم کرد، این نتیجه‌ی مشخص به‌دست می‌آید که گروه اول، شاعران و نویسندگانی‌اند که حلقه‌ی اتصال نسل دوم به نسل سوم هستند. اینان بیشتر روشنفکرانی هستند با تجربه‌های گوناگون که بینشهای مختلفی را پشت سر گذاشته‌اند و اکنون با یک استقلال فردی، استقلال ادبی و دیدگاه خاص و مشخص خود، آثارشان را منتشر می‌کنند. این گروه، اگر در پیش از انقلاب شناخته نشده‌اند، یا کتابی مستقل نداشته‌اند، دست‌کم در بیشتر نشریه‌های معتبر آن زمان، آثاری منتشر کرده‌اند که در لایه‌ی خاکستری ادبیات همان زمان گمشده است. آثار مطرح این دهه، که ممکن است شاعران و نویسندگان آن برای بسیاری از خوانندگان امروز ناشناس باشند، بیشتر از این گروه است.

گروه دوم، شاعران و نویسندگانی هستند که بیشترشان در پیش از انقلاب فعالیت ادبی نداشته‌اند یا آثاری خام منتشر کرده‌اند. این گروه بیشتر پژوهنده بوده‌اند و در ابتدای راه و گاه ممکن است که هنوز به انتخاب (نوشتن و منتشر کردن) نرسیده بوده‌اند. پس بدیهی است که خواننده‌ی امروز، اگر بگوییم با یک چندگانگی دست‌کم با یک دوگانگی در آثار نسل سوم رو به رواست: آثار شکل‌گرفته‌ومحتاط‌تراز گروه‌نخست‌و آثارشکل‌نگرفته‌وجسورانه‌تراز گروه دوم. اما آنچه که به یقین این دو گروه را در آینده‌ای نزدیک به هم پیوند می‌دهد، جدا از حضور فعال آنان در عرصه‌ی ادبیات، نزدیکی دیدگاهها و بینشهای آنان است. هر دو در راستای ادبیاتی مستقل و بومی می‌کوشند. در برابر اعتلای شرایط اجتماعی متعهدند و رگه‌های تبلور ساخت و تکنیکی این‌زمانی و این‌مکانی در آثارشان موج می‌زند. چیزی که سبب شده است با یقین به آن و آینده روشنش، صفحه‌هایی از گردون عرصه‌ی تقابل اندیشه‌ها و دیدگاههای ادبی قرار بگیرد. باشد تا بینشهای امروز و دیروز، جسورانه و محتاطانه، دیدگاههای متضاد و گاه لغزنده و فرار، ما را سریع‌تر به حاصل نهایی (شعر، داستان، رمان و نقد نو ایران) برساند.

با این مقدمه، امیدوارم دیگر لازم به توضیح نباشد که بازتاب هر اندیشه، لزوماً قبول آن نیست. چه‌بسا که گردون با بیش از نیمی از نظر عزیزان شاعر و نویسنده در مورد شعر و داستان و رمان و... موافق نباشد، اما آموخته است که احترام به آزادی بیان و اندیشه، به‌مراتب اهمیتش از «منیت» هر کدام از ما، بیشتر است.

م ـ ک



گفتگو با مرسده لسانی

جادوی شعر، حاصل مکاشفه شاعر

با یکی از شاعران امروز آشنا می‌شویم. شاعری نقاش یا نقاشی شاعر که رهرو راهی نو و دیگرگونه است. راهی که فرهنگ و دانشی غنی می‌خواهد و مکاشفه‌ای بسیار برای رسیدن به شهود. مرسده لسانی که سی سالگی را پشت سر می‌گذارد، با انتشار یک مجموعه‌ی شعر و برپایی دو نمایشگاه از تابلوهایش، نشان داده است که سخت در این راه می‌کوشد.

لسانی که اکنون مجموعه‌ای را آماده چاپ دارد و تابلوهایی را برای برپایی نمایشگاهی دیگر آماده کرده است، دوران نوجوانی را در شهرهای شمال می‌گذراند و پس از طی دوره‌ی دبیرستان، در تهران و مدتی خدمت در یکی از بیمارستانها، وارد دانشکدهٔ دماوند می‌شود و همزمان با تحصیل در رشته‌ی فرهنگ تطبیقی؛ به کارآموزی و تدریس زبان انگلیسی می‌پردازد. در سال ۱۳۵۶ برای گذراندن واحد دانشگاهی «زن در انگلیس» به انگلستان سفر می‌کند و در زمینه‌ی نقاشی پژوهش می‌کند و در بازگشت به ایران، به نقاشی رو می‌آورد و علاقه‌ی دیرینه‌اش را عملی می‌کند. چندی نمی‌گذرد که برای بیان بازتابهای حسی ـ عاطفی خود به شعر هم روی می‌آورد. سال ۱۳۶۱ نخستین شعرش را پس ازیک مکاشفه‌ی خیال‌انگیز می‌نویسد و یک سال نمی‌گذرد که اشعارش به مجموعه‌ای می‌رسد که با نام «تندرهای خاک» منتشر می‌شود. در همین دوره طی یک سری کنفرانس در کانون هنری پتگر، می‌کوشد دیدگاهها و تکنیکهای نقاشان بزرگ را بشناساند. وی دربارهٔ اهمیت هنر پیتر بروگل، رمانتیزم و واقعگرایی در تاریخ هنر نقاشی، زندگی ادگار دگا و مکتبهای معروف هنر مدرن سخنرانی و بحث می‌کند و به تحلیل آثار هنرمندان چون براک، ماتیس، شاگال، کله، کاندینسکی و... می‌پردازد و چندی بعد، ترجمه آثاری را نیز می‌پذیرد که از او تا امروز «رهایی از دانستگی» منتشر شده است.

نخستین شماره‌ی گردون منتشر می‌شود که با مرسده لسانی تماس می‌گیرم. انتشار مجله و اهداف آن او را هم چون دیگران وامی‌دارد که به تشویق و ترغیب ما سخن بگوید. بیشتر امیدوار می‌شوم و بدون مقدمه‌چینی، گفتگو را مطرح می‌کنم. سؤالهایی را مطرح می‌کنم و قرار می‌شود برای نشست نهایی به کارگاه همسرش نامی پتگر بروم. فضای صمیمی و تابلوهای شکیل ما را متأثر می‌کند. فرزند لسانی و پتگر همچون کودکی که در فضایی خیالی (نقاشی

متحرک) می‌چرخد، به این‌سو و آن‌سو می‌رود و گفتگوی ما ادامه پیدا می‌کند و حاصل چیزی می‌شود که خواهید خواند. از او ـ دست‌کم به دلیل مشغله‌های ذهنی خود که گاه فراموشی ببار می‌آورد ـ می‌پرسم چه کسانی بر نخستین مجموعه‌ات نقد نوشته‌اند، «مجله‌ی آینده» و «دنیای سخن» را در اختیارم می‌گذارد. در «آینده» مقاله دستغیب را می‌خوانم:

در خیلی از شعرهای تندرهای خاک به تن، به طبیعت، به خاک ملتهب می‌رسیم که گاه در پردهٔ نفی و ناکامی پوشانده شده (قطعهٔ خواستگار) گاه به قله‌های نیروانا و سرزمین راز و نماز اساطیر دریچه‌ای گشوده است. و همین است که شعرهای این دفتر را طرفه و جذاب می‌کند. اگر شعر مرسدهٔ لسانی را دارای جنبه سور رئالیستی دانستیم دلیل آن نیست که این‌ها شعر نیست ! (علامت تعجب از ماست) من تندرهای خاک را شعری مؤثر یافتم که از خلال ابر درون‌گرایی باز درخششی دارد.

مجموعه‌ی تندرهای خاک را بار دیگر می‌خوانم، از شعری به شعر دیگر، دریچه‌ی تنگ دیدگاه لسانی را بیشتر می‌شناسم. شعر یاد را باز می‌خوانم.

کنون آسمان از خاک
بوییدن آب از نسیم
چشیدن طعم از آتش
رویاندن باغ از حرف

همه را مادربزرگم ـ که به بزرگی و کوچکی دانه بود ـ آن شب که مرا بسوی حجرالاسود سفید می‌برد یادم داد.

به سراغ مقاله فرامرز سلیمانی می‌روم. نوشته است:

عرفانی عریان در شعرهای تندرهای خاک موج می‌زند که آن را از شعر شاعره‌های دیگر ! (علامت تعجب از ماست) فجرانگاه می‌دارد. که در عین‌حال گاه ایستا و در انزوا و گاه پویا و به رنگ تفکر زمانه است، ابزارهای کهن، اینجا، کنار پیچیدگی انسان امروز با تاکهای باغ پیوند عناصر دوران امروز جای دارد ! (علامت تعجب از ماست) ابهام و پیچکها ایستاده‌اند و در بی‌تکیه‌گاهی، گاهی مرگ را نظاره می‌کنند. !! (علامت تعجب از ماست.)

باید یک دهه بگذرد تا بتوان ارزشیابی دقیقی کرد.

کارهای آخر فروغ و سپهری متعلق به نسل سوم است.

نقاشی مرموزترین هنرهاست.

از خواندن باز می‌ایستم و باز به سراغ شعرهای مجموعه‌ی «تندرهای خاک» می‌روم. می‌خوانم:

ماه دیشب
از جنوب آسمان یخی
به روی کلاهک سرو باغ نشست
و نور سنگینش را بر کوله‌بار اقاقیا انداخت،
ماه دیشب
از رطوبت خاکستری صبح دیروز
گوشواره‌ای برای گوشهای سبز باغ ساخت
و لالایی خموش زمزمه را
به دیباچهٔ آب داد
دیشب
وقتی التهاب تنفر دژخیمان با جرقه‌های
آسمان فرود آمد
ماه رفت
و ماهیان سیاه آبگیر را
در آغوش نیلوفران رها کرد.

با این امیدواری که فروغهای شعر این زمان به بالند، به سراغ گفتگو می‌روم.

ـ برداشتهای مختلفی راجع به شعر هست. برخی منتقدین معتقدند که شعر معاصر به بن‌بست رسیده است. برخی دیگر می‌گویند ما در آغاز یک فراز چشمگیر هستیم، نظر شما چیست؟

فکر می‌کنم قضاوت در این مورد کار آسانی نیست، چه هم عقیده با منتقدین گروه اول باشیم و چه گروه دوم. در خودم توانایی ارزیابی دقیقی نمی‌بینم. آنچه که می‌توانم بگویم اینست: اصولاً دوران روایت، توصیف و تشبیه و هر نوع «واقع گرایی» سرآمده است. بشر کلاً به‌سوی درونگرایی و ذهنیت گرایی در حرکت است. لذا از این بابت تازه در آغاز راه است. اگرچه انکار نمی‌توان کرد که در بین آثار شعرای نیمقرن اخیر به نمونه‌های نابی از این طرز تلقی برمی‌خوریم. مخصوصاً نمونه‌های نمادگرایانه و بی‌طرز تلقی حاکم بیشتر توصیف و روایت و تشبیه بوده است. شعر معاصر از لحاظ ادامهٔ فرم و محتوی قله‌هایی که نیما، اخوان، شاملو، نادرپور از آن گذشته‌اند و نیز رمانتیزم و سانتی‌مانتالیسم نسبی هر یک از این پیش‌کسوتان نامبرده، به بن‌بست رسیده است. کارهای آخر «فروغ» و «سپهری» همانطور که قبلاً بیشتر به دورهٔ جدید یا باصطلاح نسل سوم متعلق‌اند. ولی از لحاظ سیروسلوک عرفانی و جلوه‌های برخاسته از شهود و مکاشفه و آنچه که من کلاً «سوبژکتیویته» می‌نامم هنوز در آغاز یک فراز چشمگیر است.

ـ ما دو دههٔ درخشان داریم. یعنی دههٔ بیست و دههٔ چهل، آیا دههٔ شصت نیز می‌تواند همطراز آن دو دهه باشد؟

من فکر می‌کنم دههٔ بیست و سی با هم تا حدودی همطراز دههٔ چهل هستند. دههٔ چهل باروری و اوج کم‌نظیری داشته است. بدلیل امثال «آیدا در آینه» شاملو، «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم...» فروغ و شاهکارهای م. آزاد همانند «به من سکوت بیاموز» دریاییهای رؤیایی، «صدای پای آب» و «حجم سبز» سپهری، بهترین‌های «آتشی»، همانند «ظهور» و «غزلهای کوهی» «بهترین‌های نادرپور» و «نصرت رحمانی» و «نیستانی» و «طاهر صفارزاده» و... لذا برای من بعید به نظر می‌رسد که دههٔ شصت بتواند با دههٔ چهل همطرازی کند، حتی اگر قبول کنیم که آثار مستحکمی همانند «خانم زمان» «سپانلو» و چندین کار یا مجموعهٔ مهم دیگر در همین دهه خلق شده باشد.

ـ چه همخوانیهایی میان شعر و نقاشی هست؟

هیچگونه همخوانی‌ای نمی‌بینم. نقاشی مرموزترین هنرهاست، زیرا بطور بی‌واسطه با شهود مواجه است. چه فیگوراتیو و چه

تجریدی. ولی شعر درهرحال درگیر واژه است و واژه اغلب درگیر مفهوم. مفاهیم در هنر نقاشی جایی ندارند. نقاشی جلوه‌های مستقیم زیبایی و تماشا است. شعر تصویری آنجا که تمام می‌شود تازه نقاشی آغاز می‌گردد. شعر در ناب‌ترین شکل خود در قیاس با نقاشی، بیانی توصیفی و روایی دارد.

ـ برای شاعر امروز کشف و شهود لازم است. شما چه راههایی را برای رسیدن به این کشف و شهود پیشنهاد می‌کنید؟

با خودشناسی از طریق از دست دادن «دانش» و کسب اقتدار «بینش». ما می‌توانیم یک درخت را «بدانیم» و یا می‌توانیم آنرا «ببینیم». در این شکی نیست که گاه «دانش» موجب «بینش بهتر» است، ولی اغلب مخل «بینش» است. اطلاعات ما از خودمان، درخت، سبکهای ادبی و هر پدیدهٔ دیگر، باعث می‌شود که ذهن ما از پدیدها جدا شود و «دربارهٔ» آن پدیده‌ها بسراید. ولی با منزه کردن آئینه ذهن از «دانستگی»، پدیده‌ها، هم با شیئیت خود و هم همراه با افسونشان، بطور بی‌واسطه با ما رابطه برقرار می‌کنند. وقتی «دانش» ما در میان نباشد، مشاهده‌گر همان مشاهده‌شونده است. غیبت مشاهده‌گر یعنی «بینش». بازیابی «خلوت» مهم‌ترین عامل در تحقق کشف و شهود است. خودشناسی نیز البته بدون «راهنما»ی روشن ضمیر، با صد اهتمام هم میسر نخواهد بود.

ـ آیا سطری یا تصویری می‌تواند فاقد اندیشه باشد؟

تا اینکه منظور از اندیشه چه باشد؟ اگر منظور رجوع به حافظه برای ابراز اطلاعات یا دانش یا فضیلت باشد، حتماً سطور یا اشکالی بروز خواهد داد. ولی ما سطرها یا تصویرهای برخاسته از عشق و مشاهده نیز داریم. این جملات یا تصاویر حاصل توقف اندیشه‌اند. بعنوان مثال آیا می‌توان در «نیلوفر»های «مونه» ردپایی از اندیشگی دید؟ آیا دوشیزگان باطراوت «رنوار» حاصل اندیشه‌اند؟ آیا صخره‌های مکتب «سونگ» اندیشمندانه‌اند؟ یا در شعر و کلام، آیا این جمله از اندیشه برخاسته است؟: «فصل پرپر شد از روی دیوار در امتداد غریزه» یا «در مسیر غم صورتی‌رنگ اشیا/ ریگهای فراغت هنوز/ برق می‌زد» (نمونه‌هایی از سپهری) و همچنین: «زن، خورجینی از آینه داشت/ دعا می‌خواند پای رواق طاووسها/ ایستاده با نگاه طلا» و یا «در آتش پره‌های خواب/ در قلب درشکه/ و در التهاب نفسهای تند سکوت/ دو تکه نان در دست پسرک می‌لرزید/ نان اول در مرمر کلام نماز مادر می‌چکد/ نان دوم در شباب کهولت چوپان حل می‌شود/» (نمونه‌هایی از خودم). آیا کسیکه «مکاشفات یوحنا» را می‌خواند، مخاطب یک انسان اندیشمند است؟ یا تجربه‌گر یک سلسله کشف و شهود؟

اثر هنری هدفی ندارد جز خودش.

تعهد شاعر، بازگشت به ذات است.

شعر محصول شکوفایی نگاه به پدیده‌هاست.



ـ دههٔ شصت از نظر شعر و نقاشی در چه موقعیتی است و نسبت به گذشته چه تغییراتی کرده است و این تغییرات را در چه می‌بینید؟

قضاوت دربارهٔ دهه‌ایکه هنوز از آن کاملاً خارج نشده‌ایم برای من مشکل است. می‌دانم که آثار زیادی خلق شده که به هزار دلیل هنوز در معرض تماشا یا مطالعه یا شنیدن قرار نگرفته است. باید حداقل یک دهه بگذرد تا بتوان ارزیابی نسبتاً دقیقی کرد.

ـ آیا شعر می‌تواند همچون گذشته پایگاهی اجتماعی پیدا کند؟

چرا نه؟ البته من همیشه احتیاج دارم که بدانم معنی دقیق هر اصطلاح چیست؟ مثلاً معنی دقیق «پایگاه اجتماعی» یعنی چه؟ اگر منظور پایگاه اجتماعی «خیام»، «حافظ» یا «باباطاهر» است، بله می‌تواند. منتهی برخی زبان‌های شعری احتیاج به گذشت زمان و مأنوس شدن مردم با آن نیز دارد. «صدای پای آب» در همان دههٔ شکوفای چهل پایگاه اجتماعی نداشت و حتی نزد صاحبنظران به‌عنوان شعر «بچه بودای اشرافی» از آن بحث شد. ولی امروز پایگاه اجتماعی بلاتردیدی دارد. آیا اینطور نیست؟

ـ خانم لسانی از کجا شروع کردید به شعر گفتن؟

در واقع پس از دیدن یک رؤیا!! شبی خواب دیدم در خانه‌ای قدیمی ساکن هستم که میان حیاط حوضی دایره‌ای شکل داشت با اتاقهای متعدد در چهار طرف حیاط. من و پیری با محاسن بلند سپید به همراه استاد نقاشی‌ام در کنار یکدیگر به تماشا نشسته بودیم. دختری دیدم شبیه خودم ولی جوانتر که در یکی از اتاقهای سمت راست با لباس احرام نماز می‌خواند و دو بانو یکی جوان و یکی میانسال در کنارش ایستاده بودند. پس از پایان نماز سرمه‌ای به چشم کشید و از آن دو بانو سؤالی کرد. گفتند پاسخش را نمی‌دانیم و بهتر است تو نیز نپرسی. سپس او ـ که من بودم ولی جوانتر با نام «شهره» ـ به همراه استاد نقاشی من به اتاقی دیگر رفت و تابلوی بزرگی را که نقاشی کرده بود به او نشان داد. بعد به‌طرف حوض رفت ـ حوضی که دیواره نداشت و همچون گوی پر از آب بود ـ و تصویر خویش را در آن تماشا کرد و به یکی از اتاقهای سمت چپ رفت و پیر را مخاطب قرار داد و گفت می‌خواهم شعری برایتان بخوانم. من که ناظر بر این صحنه بودم با حسرتی شدید بخود گفتم کاش می‌شد روزی منهم شعر می‌سرودم. پریا گزاردن دست روی شانه‌ام و با لبخند مرا تسع وامیداد. «شهره» این جملهٔ شاعرانه را خواند: «چگونه می‌توان عطر خیابان را در کیسه‌های خالی ریخت؟!» و آنگاه بیدار شدم. فردای آنشب ناگهان قطعه‌ای کوتاه

بطور یکپارچه به ذهنم آمد که بعدها با عنوان «پگاه آغاز» در سرآغاز مجموعهٔ «تندرهای خاک» چاپ کردم:

«شبنم صدف در باغچهٔ مروارید تو می‌نشیند.
آهوای صبح تنهایی، طلوع می‌کنند
و چشمان تو، باز آهنگ دو زیبایی چشمه و خورشید را می‌نوازند.
از ترس باد شب
اسب سحر شیهه‌کنان به‌سوی مزرعهٔ کاهی انسان خواب‌آلود
پرواز می‌کند،
امروز گلهای سبک زرد، آتشگاه خورشید را گرم می‌کنند».

بعدها هم پیاپی قطعه‌ها یا جمله‌های شعری به ذهنم هجوم می‌آوردند. من آنها را می‌نوشتم ولی اغلبشان بطور پراکنده و گاه بی‌ارتباط به یکدیگر الهام می‌شد. بعدها به تنظیم آنها پرداختم.

ـ یعنی می‌خواهید بگویید که پیش از آن با سرودن و نوشتن هیچ آشنایی نداشته‌اید؟

با سرودن شعر هرگز. ولی اینطور که مربیان و دوستانم می‌گفتند، انشاهای دوران تحصیل من بسیار شاعرانه نوشته می‌شدند.

ـ پیش از این واقعه شعر کدام شاعران را خوانده بودی و فکر می‌کنی کدام شاعر در شما تأثیر گذاشته است؟

سه شاعر همیشگی: زمین، مادربزرگ و جادوگر. در مورد من طبیعت شمال ایران، یعنی جنگل و دریا و حتی عمق دریا بیشترین تأثیر را در شکل‌گیری شخصیتم داشتند، همچنین قصه‌ها، چه قصه‌های مادربزرگ و چه قصه‌های هزارویکشب و نیز قصه‌های کودکان در ادبیات جهان و بعد ملاقات با جادوگران، تعجب نکنید، جادوگران همیشه در گوشه و کنار زندگی هستند و در شکل‌گیری ما و حوادث زندگیمان تأثیر زیادی دارند، خواه در سیمای فالگیران، خواه قلندران مسافر و خواه عجوزه‌ها!

ـ نمی‌دانم تا چه حد جدی می‌گویید ولی تا حدودی می‌توان استنباطهایی کرد. حالا به غیر از سه شاعر همیشگی، از شاعران پیش از خودت چه خوانده‌ای؟

بیشتر از «فروغ» و «سپهری» خوانده‌ام. اغلب اشعار «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به...» و همچنین «آوار آفتاب» و «ما هیچ مانگاه» بعنوان مثال از فروغ:

ـ من به آوار می‌اندیشم
و به تاراج وزشهای سیاه
و به نوری مشکوک
که شبانگاهان در پنجره می‌کاود
و بگوری کوچک چون پیکر یک نوزاد

و از «سپهری»:
این وجودیکه در نور ادراک
مثل یک خواب رعنا نشسته
روی پلک تماشا
واژه‌های تروتازه می‌پاشد
چشمهایش، نفی تقویم سبز حیاط است...
صورتش مثل یک تکه تعطیل عهد دبستان سپید است

ـ فکر می‌کنی که در شعر تو کدام ویژگی‌ها مهم‌اند؟

احتمالاً ویژگی شهود و مکاشفه آنهم در کیفیتی بدوی و آغازین. چگونه بگویم، منظورم آن حالت غیرمتمدنانهٔ تازه از سکوت و بی‌شکلی جوشیده، خودانگیخته است که انگار در سپیده‌دم خلقت اتفاق افتاده است.
منتقدی نیز دربارهٔ شعرهای من نوشته بود: «عرفان عریان در شعرهای تندرهای خاک موج می‌زند که آنرا در شعر شاعره‌های دیگر مجزا نگاه می‌دارد...» اگرچه کمی بعد اینطور ادامه داده بود: «... لسانی اسیر قصه‌های مادربزرگ است ـ فروغ نیز چنین گرفتاری را داشت ـ امکان فرسایش این قصه‌ها در خود، باآن لحن روایی، به علت تکرار و ایستایی شاعر است... همان نگاه یک‌بعدی است به جهان و ساده‌انگاری‌ایکه بدویت و معصومیت هم هست که کودکانه نیز هست، اما پاسخی تازه برای حل مشکل زندگی امروز ندارد». به‌نظر من مادربزرگی که در قطعات من هست همان «زن ـ خدا»ی سپید است، همینطور «زن» یا «پیر» یا «اسب» یا «کودک». «شانکارا» می‌گوید: «خداوند کودکی است ابدی که در باغ ابدی مشغول یک بازی ابدی است». منظورم از کودک چنین تصویری است که مثلاً در شعر «پایان» اینطور آمده است: «خروس همسایه حنجره‌ای سیاه داشت/ سه بار خواند/ و گورستان جشن گرفت/ کودک اما با کاسهٔ نور/ در کنار گور می‌رقصید/ قدح برکات خالی بود». شعر من دعوتی است به این آغاز خلقت، به این اساطیر بن بخش و معتقدم که مشکل زندگی امروز اساساً در فراموش کردن این اساطیر و بیگانگی با تجربه‌ها و زبان ناب سپیده‌دم خلقت است.
مشکل زندگی امروز انفصال از مشاهدات و مکاشفاتی است که حقیقت طبیعت و انسان را به او تذکر می‌دهند. این واقعیت را هوشمندان و روشنفکرانیکه «خلوت» ندارند نمی‌شناسند. چون «خلوتی» ندارند، «جلوتی» هم برایشان رخ نمی‌دهد، پس گمان می‌کنند که شاعر انسان متعهدی است که مشکلات زندگی امروز را باید با معیارهای روشنفکرانهٔ فرهنگی و اجتماعی و سیاسی و غیره، پاسخ دهد، البته آمیخته با چاشنی‌های زبان طنز یا شاعرانه یا ناله‌کنانه و احیاناً نمی‌دانند که تعهد حقیقی شاعر، تعهد به بازگشت به ذات است، بازگشت به آغاز، بازگشت به «پگاه آغاز». در واقع در آنجاست که همه چیز از نو آفریده می‌شود. «نوآوری» حقیقی بدون حضور بهمرسانیدن در این ساحت ابتدایی، حادث نخواهد شد.

ـ فکر می‌کنید این ویژگی در شعر دیگران نیست؟

هست ولی بسیار بندرت. در مشاهیر معاصر فقط در کار «فروغ» و «سپهری» و «احمدرضا احمدی» دیده‌ام و نمونه‌های بیشتری در اشعار نسل سوم خوانده‌ام. اصولاً این ویژگی کاری به پختگی و نام‌آوری یا سخنوری شاعر ندارد، آنچه مهم است قرار گرفتن ذهن یا روح هنرمند است در آن ساحت ناب.

ـ چه معیاری دارید تا شعری را که دارای این ویژگی است بتوانید از اشعاریکه این آب و هو را ندارند تشخیص دهید؟

معیار دارم ولی امیدوارم بیانش را هم داشته باشم. مثلاً چنین شعری «قضاوت» نمی‌کند «ایدئولوژیک» نیست و به هیچ جهانبینی‌ای ایراد نمی‌گیرد، و هیچ جهانبینی‌ایرا رد یا قبول نمی‌کند، از چیزی دفاع نمی‌کند، نمی‌نالد، غصه و افسوس ندارد، هدفی ندارد و اصولاً از تفکر و حافظه برنخاسته است، بلکه از تماشا و خاطرهٔ قومی

و شهود ازلی ابدی جوشیده است. من تفاوت زیادی بین حافظهٔ شخصی و خاطرهٔ جمعی می‌بینم. همینطور فرق زیادی است بین «تفکر» و «شهود».

- ولی در خیلی از قطعات شاعرانهٔ شما، نوعی قضاوت یا گله‌مندی یا ترس دیده می‌شود؟!

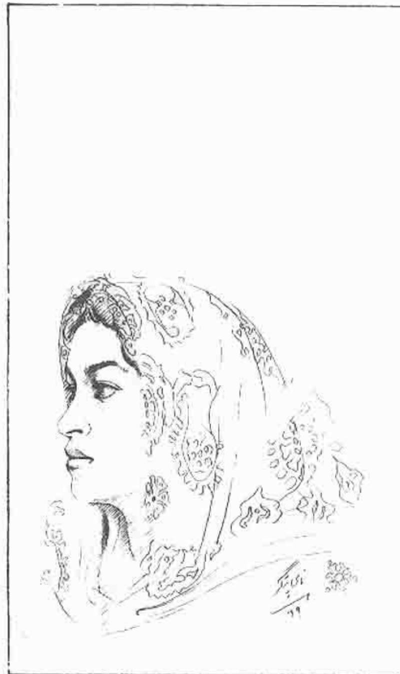
به نظر من نه قضاوت در کار است نه گله‌مندی و مخصوصاً نه ترس. ممکن است لحنی غریبانه در بیشتر آنها احساس شود. «احساس غربت» هست ولی نه چیز دیگر. این احساس غربت بخاطر جدایی از همان سپیده‌دم آغازین است، همان چیزی که مولانا هم آنرا «شکایت از جدایی» می‌گوید و حافظ با واژهٔ «غم هجران» مطرح می‌کند. تجربهٔ آن سپیده‌دم که به‌نظر من همان تجربهٔ وصل است و به بیانی دیگر تجربهٔ مرگ، طبیعتاً همیشگی نیست و شعر اغلب بعد از پشت‌سر گذاشتن آن تجربه با بخاطر آوردن آن شکل می‌گیرد و یا پدیده‌ها را در رابطه با نزدیکی یا دوری از آن تجربه مورد تماشا قرار می‌دهد.

- شعر «هیچ فاتح» در مجموعهٔ «تندرهای خاک» اینگونه آغاز می‌شود: اسب پوشالی/ در کاخ حرف قدم می‌زند! پادشاه سلسلهٔ جمله‌های معکوس/ شمع روشن می‌کند/ ... و بعد اینطور ادامه می‌یابد: سربازان صف/ دستها را به سقف اطاعت می‌کشند/ فرمان قتل کلام از اولین ضربه به‌دنیا می‌آید/ ... آیا اینها قضاوت نیست؟

خیر، اینها توصیف شهود است. شهودی دست داده و من آنرا مانند تصاویر که در یک رؤیا بصورت یک تأثر اجرا می‌شود، کنار هم قرار داده‌ام. این تأثر طبیعتاً فیلمنامه‌ای هر چند کوچک دارد، در این شعر جملات متعدد ظاهراً روایی، یک فصل شاعرانه بوجود می‌آورند. هر فصل یک شهود است. خیلی از اشعار من توضیح بدون تعبیر و تفسیر همین شهودهاست. چون زبانش نمادین است ممکن است تعابیر یا تفاسیر مختلفی را بتواند در خود بگنجاند.

- منظورت از اینکه می‌گویید چنین شعرهایی هدفی ندارد، چیست؟

منظورم اینست که اصولاً محصول هنری ناب هدفی ندارد جز ارائهٔ خودش. به قول همسرم که استاد من نیز بوده و هست: «وقتی ما به شاعر یا نقاش می‌گوییم: هدفت از این



شعر یا نقاشی چه بوده است؟ آیا می‌توانی کمی توضیح دهی؟ یعنی پنداری شعر یا نقاشی «وسیله»ایست که قرار است با کمک جملات تفسیرکننده، با این وسیله به «هدفی» رسید. ولی در واقع هدف از شعر یا نقاشی همان جلوه یا شهودی است که در برابر مخاطب قرار می‌گیرد». اگر در سرودن بتوان گفت که هدفی دیگر ممکن است داشته باشم، این هدف توسط همان شهود به من تحمیل شده است و همانطور که گفتم، اغلب بازگشت به آغاز یا شرکت در یک تجربهٔ شهودی بدون زمان است. من فکر می‌کنم ناب‌ترین غزلهای نوابغ بی‌نظیری همانند «مولانا» یا «حافظ» نیز «هدفی» جز این ندارند.

- در شعر به کدام اصول یا قوالب بیانی معتقدی؟ ساخت، وزن، آهنگ یا...؟

«مولانا» می‌گوید:

قالب از «ما» هست شدنی ما از او

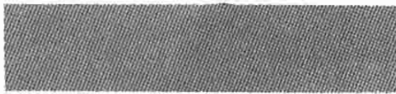
باده از «ما» مست‌شدنی ما از او

من می‌گویم اگر هستی و مستی آن «ما» تحقق پذیرد، خودش اصول و قوالب بیانی خودش را تعیین خواهد کرد. البته اهمیت صناعت شعری واقعیتی غیرقابل انکار است. من چندان آنرا نمی‌شناسم و لذا از برخی نظریات و راهنماییهای پیش‌کسوتان استفاده می‌کنم. من از راهنماییهای دوست حقیقتاً شاعرم یعنی سپانلو همیشه استفاده کرده‌ام. به اظهارنظرهای دوست شاعر دیگرم

نوآوری بدون حضور به همرسانیدن حادث نمی‌شود.

مشکل زندگی امروز، انفصال از مکاشفه است.

اشعار من توضیح بدون تعبیر و تفسیر شهودهاست.



حسن فدایی گوش داده‌ام و ظرایفی را یاد گرفته‌ام که بسیار مفید بوده‌اند ولی بطور غریزی اغلب اوقات ظرایف و صنایعی در شعرم جاری می‌شود. ممکن است لحظات نارسا و ناشیانه نیز در شعر من باشد. البته سعی می‌کنم که مهارتهایی بیشتر کسب کنم و بکار گیرم، ولی تا آنجا که مزاحم جریان طبیعی و سیال بیان شهود و مکاشفه‌ام نشود، جریانی که قلبم به آن گواهی می‌دهد. در قضاوت نهایی، من بیش از آنچه که هستم نمی‌توانم باشم. زمانه باید قضاوت کند نه هنرمند.

- زندگی شاعر را تا چه حد در ارتباط مستقیم با شعرش می‌بینید؟

شعر محصول فرعی یک زندگی شکوفا است. منظور من از زندگی شکوفا نگاه کردن به پدیده‌هاست آنچنانکه هستند. اگر تصاویر شعری من بیشتر اوقات واقعگرایانه نیست، به‌دلیل آنست که من پدیده‌ها را همینگونه می‌بینم. برای من هیچ پدیدهٔ عینی محض وجود ندارد. همه چیز از جادو برخوردار است. قصه و رویدادهای روزمره غیرقابل تفکیک‌اند. آغاز و پایان، خلاء و شکل، مرگ و زندگی، جان و تن، آسمان و زمین همه در هم عجین هستند، حتی خیال و واقعیت، بهشت و دوزخ، و ما هیچ کاری نمی‌توانیم بکنیم جز انجام کارهای عادی روزمره و تماشای این روابط جادویی شگرف. جادویی که نامش زندگی است. ◘

محمدرضا قربانی

بررسی داستان دو برادر
به مناسبت سالمرگ غلامحسین ساعدی

حضور سنگین نیروهای مرموز



داستان دو برادر، اثری است چندبعدی، پیچیده و بسیار شگفت‌انگیز، که دارای دو فضای متفاوت است: یکی با پس‌زمینهٔ اجتماعی و رنگ‌آمیزی واقعگرایانه، و دیگری وهم‌انگیز که گره در روابط پیچیدهٔ جهانی ناشناخته دارد. فضای واقعی داستان به ما کمک می‌کند تا روابط دو برادر را ـ که بی‌هیچ تفاهمی زیر یک سقف زندگی روزمرهٔ خود را گذران می‌کنند ـ با معیارهای اجتماعی بسنجیم، و فضای غیرواقعی داستان معادلات دیگری را جهت ارزیابی روابط میان افراد جامعه عرضه می‌کند.

ماجرا از این قرار است که برادر بزرگ و برادر کوچک در خانه‌ای اجاره‌ای با یکدیگر زندگی می‌کنند. بردار بزرگ به ظاهر آدمی است ولگرد و لاابالی که تنها عشق به تخمه شکستن، چای خوردن، کتاب خواندن و سیگار کشیدن او را زنده نگاه داشته است و از همین‌رو، برادر کوچک که آدمی است تر و تمیز، عینکی، جدی و اهل کار و زندگی و ترقی ـ از برادر بزرگ به‌شدت نفرت دارد. برادر کوچک دوست دارد که برادر بزرگش به جای تنبل‌بازی برای خود کاری دست‌وپا کند و بیش از آن سربار او نباشد: این موضوع همواره موجب کشمکش میان دو برادر می‌شود و هر روز کار آنها به دعوا و زدوخورد می‌کشد تا اینکه بالاخره پیرزن صاحبخانه از دست آن دو به تنگ می‌آید و عذرشان را می‌خواهد. برادر بزرگ سه روز مهلت می‌گیرد که طی آن خانه‌ای پیدا کند، ولی بعد از سه روز وقتی پیرزن می‌خواهد به در اتاق دو برادر که هنوز خانه را تخلیه نکرده‌اند قفل بزند، برادر بزرگ خود را به مریضی می‌زند تا بدین‌گونه از تخلیه خانه خودداری کند. پیرزن چند روز تحمل می‌کند و چون می‌بیند که برادر بزرگ بیماریش بهبود حاصل نمی‌کند، پزشکی بالای سرش می‌آورد تا معاینه‌اش کند. طی گفتگویی که میان دکتر و برادر بزرگ می‌گذرد درمی‌یابیم که برادر بزرگ به‌خاطر نداشتن برگ صلاحیت کار است که نمی‌تواند خواستهٔ برادر کوچک را تأمین کند. در پایان گفتگو دکتر آدرس خانه‌ای را در محلی به نام مبارک‌آباد به برادر بزرگ می‌دهد و از او می‌خواهد که به اتفاق برادر کوچکش صبح روز بعد به آنجا اثاث‌کشی کنند...

در همین‌جاست که فضای داستان به‌تدریج تغییر می‌یابد. و پس‌زمینهٔ اجتماعی آن کم‌کم جای خود را به پس‌زمینهٔ پررنگ و عمیقی از جهان ماوراالطبیعه می‌دهد. دکتری که پا به داستان می‌گذارد از همان ابتدا شخصیتی پیچیده دارد. او مأموری است که از دنیایی مرموز گسیل شده تا پروندهٔ برادر بزرگ را بررسی کند و سرانجام حکم لازم را صادر کند.

از اینجا به بعد داستان با ساختاری نمادین تا پایان ادامه می‌یابد. حسی که از همان ابتدای ورود به خانهٔ جدید به برادر بزرگ دست می‌دهد و او را از وقوع اتفاقی ناگوار در آینده‌ای نزدیک آگاه می‌سازد، و نیز دلشوره‌های او که به‌طور عجیبی با وقایع پیوند می‌خورند، همگی رگه‌های نمادین را در داستان دو برادر تقویت می‌کنند. در واقع این حس غریب به دو شکل مطرح می‌شود. ریشهٔ روانشناختی دارد و از طریق ضمیر ناخودآگاه برادر کوچک در خواب به صورت رویا بر او ظاهر می‌شود ـ که تعبیری است بر این اندیشهٔ یونگ که رویا را نتیجهٔ تلاش ناخودآگاه در جهت راهنمایی و یاری رساندن به خودآگاه می‌داند ـ بدین‌ترتیب که برادر کوچک در رویا می‌بیند که برادر بزرگش را به‌قتل رسانده است و از این‌رو وحشتزده از خواب می‌پرد. این رویا نقش بزرگی را در به‌ثمر رساندن خط فکری ساعدی ایفا می‌کند. از یک‌طرف رؤیای برادر کوچک پرده از تمایلات درونی او

نمادهای ساعدی در نشان دادن روابط پیچیده آدمی به‌کار می‌روند.

انسان دو برادر همچون انسان قصر کافکا زیر سیطرهٔ دیوانسالاری به زانو درمی‌آید.

آرزوی مرگ برادر بزرگ در آن مستتر است، برمی‌دارد و از طرف دیگر ضمیر ناخودآگاه می‌کوشد تا او را از این کار برحذر دارد و در این راستا احساس وحشت و پشیمانی از جنایت را توأمان در خواب به او القا می‌کند. این القائات آنچنان قوی است که برادر کوچک وحشتزده از خواب می‌پرد. نویسنده غیر از به تجربه درآوردن اندیشه‌های روانشناختی یونگ، با این رویا در واقع بافت نمادین کارش را نیز محکمتر می‌کند، زیرا سرنوشت برادر بزرگ را پیشاپیش تعیین می‌کند و وی را از همان آغاز، به مرگی محتوم که به سرعت به وقوع می‌پیوندد محکوم می‌کند.

... خانهٔ جدید پر از حشرات عجیب و غریب است، عنکبوتهای کوچک و بزرگ، مگسهایی که از فرط پیری قوز کرده راه می‌روند و قدرت پرواز ندارند، سوسکهای درشت که دور خود می‌چرخند، و بالاخره کرمهای سبزرنگ عجیبی که دوتا دوتا به‌طور موازی کنار هم راه می‌روند و هیچ مقصد معینی ندارند. این خانه طبقات دیگری هم دارد که همه خالی هستند به‌جز طبقهٔ بالا که زن جوانی با سگ‌توله‌اش در آن زندگی می‌کند. هر روز عصر زن جوان سگ‌توله را داخل جعبه‌ای می‌گذارد و به‌وسیلهٔ طناب آرام از روی ایوان به حیاط رها می‌کند و سگ‌توله همین که جعبه به زمین می‌رسد، بیرون می‌آید و به داخل باغچه می‌رود، شاشش را می‌کند و دوباره به داخل جعبه می‌رود تا زن جوان او را بالا بکشد. سرانجام در پایان داستان برادر بزرگ با طنابی که همین سگ‌توله را پایین می‌آورد خود را حلق‌آویز می‌کند.

در اینجا انسان داستان ساعدی از سوی دو نظام مورد حمله و تهاجم قرار می‌گیرد. یکی نظام حاکم بر جامعه است که به‌صورت دیکتاتوری نوپای محمدرضا شاهی (سگ‌توله) تجسم می‌یابد. دیگری، نظامی است نامریی و متعلق به دنیای اسرارآمیزی که عقل بشر از درک آن عاجز است. این نظام، دیوانسالاری عظیم و وحشتناکی را ترسیم می‌کند که سایهٔ شومش همواره بر دوش ناتوان انسان سنگینی می‌کند و او را از داشتن هرگونه آزادی و اراده محروم می‌کند. انسان داستان دو برادر همچون انسان رمان قصر نوشتهٔ کافکا زیر سیطرهٔ دیوانسالاری نامریی و عظیمی کمر به زانو درمی‌آید، با این وجه تمایز که انسان داستان دو برادر پس‌زمینه‌ای از تاریخ کشورمان را نیز به دوش می‌کشد. دردها و رنجهای انسان داستان دو برادر صرفاً دردهایی نیست که زاییدهٔ قدرت خارق‌العادهٔ نیروهای ماورالطبیعی باشد، بلکه قسم بزرگی از این دردها زاییدهٔ نابسامانیهای اجتماعی و ناشی از بی‌عدالتیهایی است که در سایهٔ آن برگ عدم صلاحیت کار برای برادر بزرگ صادر می‌شود. به‌هرحال در داستان دو برادر حضور سنگین نیروهای مرموز را از بدو ورود دکتر به داستان احساس می‌کنیم. دکتر کیست؟ از کجا آمده و مأموریتش چیست؟! و بیشتر شبیه دیوانسالاران جزیی است که در رمان قصر از سوی دیوانسالاران عالیرتبه فرستاده می‌شوند تا به وضعیت مساح (آقای ک) رسیدگی کنند. دکتر مأموریت خود را با ترغیب نمودن برادر بزرگ برای اثاث‌کشی به خانهٔ شماره ۴۱ کوی مبارک‌آباد آغاز می‌کند. خانه‌ای که نزدیک قبرستان است و آژیر آمبولانسی نعش‌کش هرازچندگاهی از آنجا به‌گوش می‌رسد:

«در این موقع آمبولانسی آژیرکشان از توی گردوخاک پیدا شد که با سرعت رو به قبرستان پیش می‌رفت. مردی که پهلوی راننده نشسته بود دستش را از توی آمبولانس بیرون آورد و به‌طرف آنجا تکان داد. برادر کوچک پرسید «این دیگه کیه؟» برادر بزرگ با تأمل گفت: «لابد می‌شناسدمون. اما من یادم نمی‌یاد که کجا دیدمش.» (ص ۳۱ واهمه‌های بی‌نام‌ونشان)

و یا:

«جارو زدن که تمام شد نشست و دور و برش را نگاه کرد. خانه بدجوری مریض بود. درودیوار صدای خسته‌ای داشتند. چیز نمور و تیره‌ای داشت همه جا را می‌گرفت که بلند شد و با عجله از در تنگ خانه رفت بیرون. برادر کوچک کنار خیابان ایستاده بود و بولدوزرهایی را که توی گردوخاک می‌غلتیدند تماشا می‌کرد. برادر بزرگ آهسته دست برادر کوچک را گرفت و با التماس گفت: «اینجا نمی‌شه زندگی کرد. از اینجا بریم.» برادر کوچک دستش را از دست برادر بزرگ بیرون کشید و گفت: «چرا؟ چرا بریم؟» برادر بزرگ گفت: «یه جور بخصوصیه. من می‌ترسم. این کرما، یه جور عجیبی هستن فکر می‌کنم که گوشتخوار باشن.» برادر کوچک گفت: «تو از کجا می‌دونی؟» برادر بزرگ گفت: «می‌دونم، خوبم می‌دونم.» برادر کوچک گفت: «مسخره‌بازی در نیار.» برادر بزرگ گفت: «گوش کن ببین چی می‌گم، تو این خونه حتماً بلایی سر یکیمون می‌یاد. بریم به جای دیگه، یه خونهٔ دیگه.» (ص ۳۰ همانجا)

و یا:

«یا من یا تو. یکی از ما دو تا همین نزدیکیا می‌میریم. من از اینجا بوی عجیبی می شنفم، من از این خونه بیزارم، از این خیابون خاکی، از این قبرستون و از این خونه.» (ص ۳۱ همانجا)

حس برادر بزرگ از طریق فضای وهمناک خانه، گلهای آفتابگردان و نامه‌ای که دکتر همراه گلها برای برادر بزرگ می‌فرستد ـ و در آن وعده می‌دهد که به‌زودی مژدهٔ بزرگی به او خواهد داد ـ القا می‌شود و رفته رفته در وجود او جا باز می‌کند و وی را آمادهٔ سفری ابدی می‌سازد.

نمادهایی که ساعدی در نشان دادن روابط پیچیده و سیستماتیک حوادثی که از بالا بر انسان فرو می‌بارند به‌کار می‌برد، بسیار قوی و زیبا هستند. مثلاً دو کرم موازی تصویری است از هماهنگی دو نظام مخوف بشری و غیربشری که انسان را میان خود می‌سازند. چنانچه چند لحظه قبل از مرگ برادر بزرگ تأکید می‌شود کرمهای موازی به مقصدشان نزدیک شدند (ص ۳۹) و یا گل پژمرده‌ای، که قبل از حلق‌آویز شدن برادر بزرگ پرپر شده و از ایوان به حیاط می‌ریزد، همان گل لیمویی کوچکی است که چند روزه پیش او چیده و داخل جعبهٔ سگ‌توله

انداخته و زن جوان آن را همراه با توله‌سگ بالا کشیده است:

«تا وقتی که جعبه روی زمین بود میل ناآشنایی برادر بزرگ را وسوسه می‌کرد که به جعبه دست بزند. اما می‌ترسید و جلوی خود را می‌گرفت. عاقبت یک روز گل لیمویی کوچکی را چید و توی جعبه انداخت. گل لیمویی کوچکی که شبیه گل آفتابگردان بود.» (ص ۳۴ همانجا)

گلهای لیمویی در واقع نبض حیات بشرینند و از باغچهٔ حیاط آن خانه آب می‌خورند و هر گل متعلق به زندگی یک انسان است. اما در باغچه‌ای که ساعدی توصیف می‌کند دو نوع گل وجود دارد، گلهای لیمویی و گلهای ارغوانی:

«هیچ کجای خانه خوش‌آیند و راحت نبود. رطوبت از دیوارها بالا رفته بود و بوی نموری و زنگ‌آهن و مرگ موش از همه جا شنیده می‌شد. تنها حیاط بزرگ خانه حالتی داشت با باغچه‌ای پر از گلهای لیمویی و ارغوانی...» (ص ۲۸ همانجا)

پیداست که در باغچهٔ بزرگ زندگی، گلهای لیمویی حضور یک انسان زنده را بر کرده خاکی نشان می‌دهد و چون از باغچه چیده شود، به جای آن یک گل ارغوانی می‌روید که نشانهٔ بسته شدن پروندهٔ زندگی یک انسان است. بدین‌ترتیب نیروهای ماورالطبیعه از طریق گلهای لیمویی و ارغوانی تمامی انسانها را زیر نظر دارند و هر آن که اراده کنند برای آنها تصمیم می‌گیرند. بنابراین، وقتی برادر بزرگ به طرف باغچه می‌رود، همانگونه که باید رخ دهد، گل لیمویی کوچکی (کوچک تأکیدی است بر جوان بودن برادر بزرگ و نیز جوان‌مرگ شدن او) را می‌چیند که به زندگی خود او تعلق دارد و بی‌آنکه بخواهد و بداند، نبض حیات خود را قطع می‌کند. اما باز همانگونه که باید اتفاق بیفتد، گل لیمویی در اختیار زن جوان که در طبقهٔ بالا زندگی می‌کند و خود عضوی از دیوانسالاری عظیم و پیچیده است، قرار می‌گیرد تا به موقع آن را پرپر کند و به داخل حیاط بریزد. در واقع زن منتظر می‌ماند تا علامت خاصی را به او ابلاغ کنند:

«آمبولانسی آژیرکشان آمد و جلو خانه ایستاد. یکی پیاده شد و در آمبولانس را به هم زد و به‌طرف خانه آمد و زنگ در را فشار داد. کسی در را باز نکرد. دوباره زنگ زد. چند لحظه بعد چیز سنگینی پشت دیوار افتاد. صدای آمبولانسی دوباره شنیده شد که آژیر کشید و به‌طرف قبرستان راه افتاد.» (ص ۳۸ همانجا)

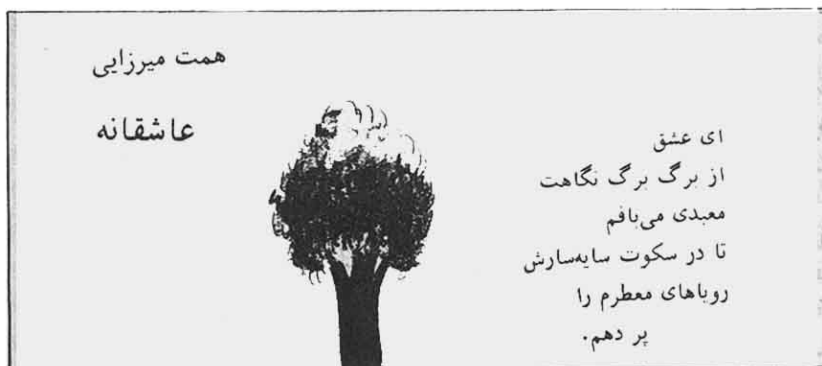
تردیدی نیست که زنگ اول و دوم را برادر کوچک نباید بشنود، زیرا زنگ اول زنگ مرگ برادر بزرگ است که به‌صدا درمی‌آید و فقط برادر بزرگ آن را می‌شنود. زنگ دوم، باز همان زنگ مرگ برادر بزرگ است که این‌بار به‌صورت علامتی به زن جوان ابلاغ می‌شود تا گل لیمویی کوچک را برای پرپر شدن آماده کند:

«و از ایوان گل پژمرده‌ای را پرپر کردند و توی حیاط ریختند. برادر بزرگ با آرامش جعبه را از طناب باز کرده بود و داشت گره بزرگی به طناب می‌زد که با خود گفت: «حیف که نمی‌شه چراغ روشن کرد، طنابو نباید تو تاریکی گره زد، شگون نداره» حلقه‌ای درست کرده بود و سرش را از حلقه رد می‌کرد که دوباره آمبولانس آمد و ایستاد و کسی پیاده شد و آمد طرف در. آن‌وقت همه چیز آماده شد و برادر بزرگ حلقهٔ طناب را دور گردنش حس کرد. نفس راحتی کشید و آهسته گفت: «شب بخیر.» لگدی به چهارپایه زد و در هوا معلق ماند. زنگ در را فشار دادند. این‌بار با عجله و تندتند زنگ می‌زدند. برادر کوچک پاورچین پاورچین پله‌ها را پایین آمد و به‌طرف در رفت و در را باز کرد. دکتر بود که گفت: «با برادرتون کار دارم.» برادر کوچک گفت: «چه کارش دارین؟» دکتر گفت: «کار خیلی واجبی باهاش دارم.» و به ساعتش نگاه کرد و گفت: «داره دیر می‌شه، خواهش می‌کنم زودتر صداش بکنین.» برادر کوچک گفت: «شما کی هستین؟» دکتر گفت: «من یکی از دوستاشم و به مأموریت اداری می‌رم به یک کمک احتیاج داشتم. بعد از مدتها دوندگی امروز عصر تونستم این کار رو براش دست‌وپا کنم. چند دقیقه پیش هم اومدم و در زدم کسی خونه نبود. گشتی زدم که شاید بیرون باشه و پیدایش نکردم. حالام مجبورم راه بیفتم. می‌بینین که تموم وسایل سفر حاضر و آماده‌س. تخمه و کتاب هم براش ور داشتام.» (ص ۴۰ همانجا)

پیداست که این‌بار واقعاً زنگ خانه به‌صدا درمی‌آید تا برادر کوچک آن را بشنود و در را باز کند. دکتر در پایان مأموریت خود آمده است تا روح برادر بزرگ را با خود به دنیای ناشناخته ببرد و این است مأموریتی که وی از آن به برادر کوچک حرف می‌زند. در همین رابطه است که در بند آخر زن جوان قربانی را بالا می‌کشد و بدین‌گونه ماهیت اصلی خود را آشکار می‌سازد:

«خانم طبقه بالا که لای در گوش ایستاده بود، فکر کرد که برادر کوچک بعد از رفتن برادر بزرگ دوباره پیش او برمی‌گردد، در را بست و رفت به ایوان، تا توله را با جعبه‌اش بکشد بالا.» (ص ۴۱ همانجا)

داستان دو برادر اگرچه به‌خاطر رگه‌های نمادین آن و نیز نگاه سیاه و تند نویسنده‌اش به زندگی ممکن است چندان خوش‌آیند برخی نویسندگان واقعگرا نباشد، اما به‌هرحال واقعیت این است که یکی از بهترین داستانهای کوتاه ادبیات داستانی معاصرست. داستانی چندبعدی که با مهارتی عجیب و درخور ستایش همهٔ ابعاد آن به هم قفل شده و ساختار محکمی را در راستای زندگی و مرگ انسانها بوجود آورده است. داستانی است در تعارض با تمامی سازمانهای مخوف و پیچیده‌ای که در جهت نابودی بشر بوجود آمده‌اند و با این هدف به شکار آدمها می‌پردازند و پس از آزار و شکنجه‌های فراوان، آنها را به کام مرگ می‌فرستند. ◘



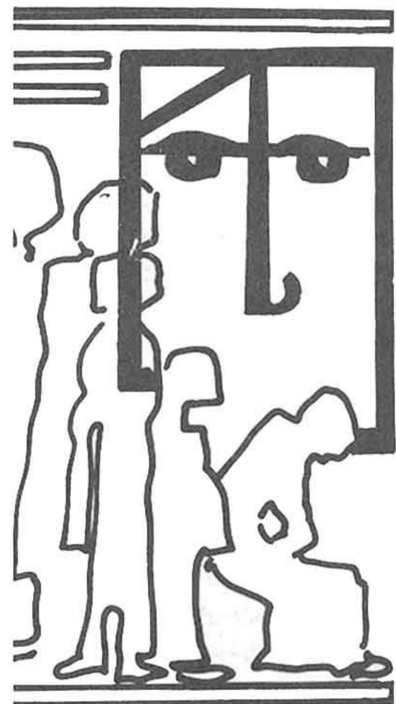
فرج سرکوهی

یادداشتی بر «خیابان مینتولاسا»[۲]

Fantastic در داستان.

از لایه‌ای به لایه دیگر

در خیابان مینتولاسا
نوشته: میرچا الیاده
مجموعه سه داستان
ترجمه: محمدعلی صوتی
ناشر: انتشارات زرین



فقط یک لحظه کافی است. هر زمان می‌تواند رخ دهد و در هر جا. گاه درست همان دم که یقین و قطعیت، نظام جاری اشیا و حوادث را ابدی جلوه می‌دهد. گاه درست همان‌جا که اطمینان مبتنی بر علیت تجربی یا عقلانی، مطلق و تردیدناپذیر می‌نماید. گاه به ناگهانی و گاه آرام، آرام. رخ که می‌دهد، جهان معقول به آنی بیگانه می‌شود. با خود و با شما. در آن دم یا از آن پس، چشم‌انداز آشنا و مألوف ـ که با خط مستقیم زمان و ابعاد اقلیدسی مکان، در هر سوی، ابعاد خود را گسترده است ـ دیگر حتا در حد کم‌رنگ یک فریب نیز واقعی نمی‌نماید. آن منطق والا که بر سریر سلطنت عقل، برای هر چیز توضیحی قاطع در آستین داشت، در می‌ماند. رنگ می‌بازد. دیگر نیست. نبوده است. یا دستکم بدان‌سان که تاکنون می‌نمود، دیگر نیست. به همان دم که رخ می‌دهد، قطعیت برگشت‌ناپذیر، باورهای مطلق تجربی یا عقلانی روزمره، مبانی تردیدناپذیر ذهنی، پایه‌های معرفت و معرفت‌شناسی معمول، مقولات بنیادی و... درهم می‌شکنند. فرو می‌ریزند. محو یا بی‌اعتبار می‌شوند. و به جای آنها، اما، حتا نسبیت و تردید، تساهل و شک نیز نمی‌آید تا به روایتی تازه دل خوش کنی، در قالب حدیثی نو، توضیحی دیگر از جهان بسازی، با آن قطعیت و یقینی دیگر بنا کنی و آرام بگیری. «ناشناخته» و «ناشناختنی»، «نامعقول» و «غیرعقلانی» می‌آید و با قطعیت و اعتباری فراتر از جهان واقعیت عینی و واقعیت مفاهیم ذهنی. به ناگهان یا آرام آرام، جهان داستان، واقعیت داستان، برخوردار از منطقی نیرومندتر، اغواکننده‌تر، جذاب‌تر و پرکشش‌تر، حضور تردیدناپذیر خود را به چشم می‌کشاند. این، اما، جهانی است فراتر از مفهوم و تصور سادهٔ «قصه» یا «داستان». این‌بار، واقعیت داستان، حاصل قصه، روایت، تخیل، تمهیدهای تکنیکی، شگردهای ساختاری و... نیست. آنچه بر درگاه ذهن و عین، بر خیال و بر دیدگان ما نشسته است. آنچه از لابلای کلمات، فضا، ساخت، بافت و... بیرون آمده است، از روایتی در قصه، از تخیل نویسنده و خواننده برمی‌گذرد. بی آن نیز در جهان با خود بیگانه و دو پاره، در جهان تنافر واقعیت‌ها و نمودها و جدایی ظاهر و باطن، تناقض درون و برون، زیستن در دو جهان گونه‌گون را، چون تقدیری دهشتناک، بر آدم‌های واقعیت عینی و آدم‌های داستان رقم می‌زنند. اما آن دم که «آن» رخ می‌دهد، آن دم که واقعیت سوم، بی‌رحم، نامنتظر و قاطع فرا می‌رسد، با همان جلوه‌های نخستین، چنان بر عرصه می‌نشیند که حتا به‌ظاهر نیز نمی‌توان در آن به تردید نگریست. در برابر واقعیت دوگانهٔ چندپاره جهان مألوف می‌ایستد. توضیح‌ناپذیر و متناقض با آن. جهان جاری، جهان دوگانهٔ معقول! که «بر قرار» و «بر دوام» می‌نمود، جهان علیت برگشت‌ناپذیر، زمان تک‌خطی، مکان اقلیدسی، جهان ابعاد اندازه‌پذیر و نمودهای تجربی، جهان «قضیه»های منطقی، جهان عقل جزیی و احکام کلی، به یک آن، در تجربه‌ای بی‌همتا، یگانه و تکرارناشدنی، پس می‌رود پوست می‌ترکاند. بیهوده‌گی و پوچی خود را آشکار می‌کند، انگار هرگز «قرار» نداشته است. نه با خود و نه با شمای خواننده که در تجربه‌ای یگانه با داستان و در داستان هم‌راهید.

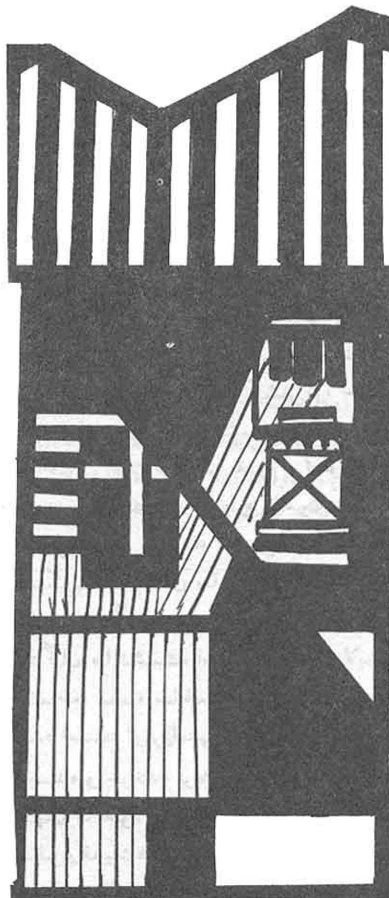
تکنیک‌ها و تمهیدهای داستان‌پردازی، پیرنگ منسجم، شخصیت‌پروری استادانه، فضاسازی، زبان، لحن و... البته در کارند ـ از سه داستان این مجموعه، ساختار دو داستان: «در خیابان مینتولاسا» و «دوازده هزار رأس گاو»، چنان پرداخته شده است که فرم، کالبدی است که خود، محتوا است یا محتوایی با فرم یگانه ـ. اما، ماجرا، فراتر از این‌ها است. با تجلی جهان سوم، با ظهور امر **Fantastic**، داستان به بیرون از خود، به بیرون از تمامی عناصر خود، پرتاب می‌شود و از مرکز به‌سوی آن جهان تازه، به‌سوی زمان دایره‌ای و مکان مدوری بسط می‌یابد که به روانی جویباری شفاف و به‌آرامی نسیمی که از سر تردید می‌وزد، تو را و جهان تو را، در بر می‌گیرد. واقعیت سوم، چنان ظهور می‌کند که انگار همواره بوده است. در برابر آن، که از ساختار داستان، از ژرفای ذهن، از جوهر عین، از زمان‌های گم‌شدهٔ اساطیر، از ماهیت پوشیدهٔ «حال»، از خاطرهٔ ازلی برآمده است، جهان دوگانهٔ نمود و ماهیت، جهان چندپاره، برهنه می‌شود. ماهیت نهفتهٔ خود را آشکار می‌کند. پوچ و عبث. به نمودهای کم‌رنگ تقلیل می‌یابد. پیش از ظهور یا ادارک آن، در جهان ناانسانی تضاد و چندپارگی نمود و ماهیت ـ که در

داستان‌های این مجموعه در هیئت نظامی توتالیتر تصویر نشده است ـ کسانی، شاید که در ناخودآگاه و خلوت خود، بدانند که ظاهر، تجلی راست باطن نیست، که بیرون، پوششی است برای پوشاندن درون، که واقعیت چندپارهٔ موقعیت‌های ناانسانی، جز دروغ، ریا، فریب و خودفریبی نیست. که نمودها، نه بیانگر واقعیت‌ها، که بازتاب گژدیسه و مقلوب آنند ـ نگاه کنید به آدم‌های ساکن مجموعهٔ آپارتمان‌هایی که «فریما» در آغاز داستان در خیابان مینتولاسا به آن وارد می‌شود... و یا به اعضاء وزارت داخله ـ امنیت ـ همان داستان از بازپرسی‌های ساده تا معاون وزیر و شخص وزیر... و... ـ اما رابطهٔ معکوس لزوماً و همواره رابطه‌ای مبتنی بر وهم خالص نیست. گاه آنکه می‌پوشاند، آشکار می‌کند، آنکه آشکار می‌کند، جز در صدد مخفی کردن نیست. ـ نگاه کنید به واکنش‌های زنجیره‌ای اعضای وزارت داخله پس از ظهور «فریما» در همان داستان پیش گفته ـ . ماهیت جهان دوگانه، پیش از ظهور واقعیت سوم، نیز خود را در نمودهای کدر تکرار می‌کند اما واقعیت سوم، و امر **Fantastic** ـ حضور مردگان در پناهگاه در داستان دوازده هزار... و ... ـ از نمودها به ماهیت‌ها، از ظاهر و بیرون روابط اجتماعی و ذهنی زمان و مکان داستان، به باطن و درون موقعیت داستان و آدم‌ها می‌رسیم، عبور از لایه‌ای به لایه دیگر. اما در برابر واقعیت سوم، از یک لایهٔ واقعیت به لایهٔ عمقی‌تری راه نمی‌بریم، واقعیت سوم، از جنس دیگری است. با آن و در آن، ما، آدم‌های داستان، خواننده و نویسنده، از زمان تک خطی، از علیت و ترتب منطقی و زمانی، از انفراد آدم‌ها و اشیا و حوادث، به ناشناخته، به زمان دایره‌ای، به پیوستگی تجزیه‌ناشدنی، از محیط به مرکز، پرتاب می‌شویم. این‌همه، اما، به یاری ساختار عادی داستان و فرم نیست که رخ می‌دهد و بیشترین رنگ و تأثیر خود را مدیون امر **Fantastic** است. مدیون واقعیتی است که چون رخ می‌دهد، پیوسته و بی‌زمان است و فراتر از چارچوب‌های تحلیل‌های علی یا توصیفی است. ذهن، عین، درون و برون کم‌رنگ می‌شوند در برابر آنچه «میرچا الیاده» آن را **Fantastic** می‌خواند. (ص ۷)

به هر جا و هر زمان می‌تواند رخ دهد.

امر FANTASTIC ما را و داستان را به درون خود می‌کشد.

بعد از کافکا کابوس توتالیتاریسم همراه با اندیشهٔ رهایی، ادبیات و هنری دیگر پدید آورد.



ناگهانی و در یک «پناهگاه» ـ درست زمانی که از بمباران به آن پناه می‌بری ـ (داستان " دوازده هزار رأس گاو ") ، به آرامی و به تدریج ـ در خانه، خیابان، محل کار (داستان " یک مرد بزرگ ") ، در یک «سرداب»، جنگل، مدرسه، سلول‌های وزارت داخلهٔ ـ امنیت ـ یک دولت توتالیتر ـ رومانی ـ (داستان " در خیابان مینتولاسا ") و برای هر کسی. برای «گوره»ی دامدار (دوازده...) برای «کوکوآنش» مهندس (یک مرد...) و برای بسیاری کسان (در خیابان...)... ظهور آن علامت آشفتگی، هرج و مرج و آسیب‌شناسی روانی و اجتماعی موقعیت و نظام مألوف است اما، به‌عنوان آدم‌های داستان: آن را نشانهٔ آشفتگی ذهن، به‌عنوان خواننده: علامت توانایی و نیرومندی تخیل نویسنده و تسلط او بر شگردهای خلق حادثه و فضا، به‌عنوان قدرت: امری مشکوک و مخل نظم مستقر، می‌پنداریم. اما این برداشت‌های ساده و خودفریبانه فقط در آغاز ممکن است. به‌سرعت درهم می‌شکنند. جهان مألوف ـ و بویژه نظام متناقض توتالیتر ـ چنان ناامن و دوپاره است که هجوم هیچ واقعیتی را تاب نمی‌آورد. امر Fantastic ما را و داستان را به درون خود می‌کشد. حضور خود را چنان در بافت زندگی و ماجرا می‌نشاند، چنان در آدم‌ها، وقایع و داستان نفوذ می‌کند که از آن پس افکار ناشدنی است. می‌آید. در هیئت آدمیان (" زاهاریا فریما " و روایت‌هایش در داستان " در خیابان مینتولاسان ") یا (مردگان زندهٔ پناهگاه در داستان " دوازده هزار رأس گاو ") ، در قالب زمان غیرخطی، حوادث و آدم‌های به هم پیوسته (بافت روایت‌ها و ذهنیت " زاهاریا فریما ") در کالبد یک اتفاق توضیح‌ناپذیر (قد کشیدن شگفت‌انگیز " کوکو آنش " در داستان " یک مرد بزرگ ") و... منطق خاص خود را نیز دارد. هم در بافت داستان و هم در واقعیت. منطقی خدشه‌ناپذیر، معقول، باورکردنی و طبیعی. به قالب هنجارهای رفتاری و قوالب ذهنی درنمی‌آید اما در آنها و بر آنها عمل می‌کند و تأثیر می‌گذارد. لایه‌های ظاهر و باطن واقعیت مألوف را حذف یا نفی نمی‌کند. با آن و در آن خود را بسط می‌دهد. ما، آدم‌های داستان، خواننده و نویسنده در محضر سه جهان متداخل حاضر می‌شویم و مقولات بنیادی ذهن درهم

می‌ریزد.

در این دگرگونی زیستن در نظام توتالیتر ـ که بر ادعای «مطلقیت» بنامی شدند ـ بیش از هر دستاورد علمی یا فلسفی نقش داشتند. توتالیتاریسم تجربه زیست بی‌معنا و بی‌هدف، تجربه بردگی و اوج از خودبیگانگی و نفی فردیت و خلاقیت بود. توتالیتاریسم پس‌زمینه داستان‌های مجموعهٔ در خیابان مینتولاسا ـ (رومانی پیش از حوادث اخیر) ـ از نظر سازماندهی اجتماعی، پیچیده‌ترین، مهم‌ترین و علمی‌ترین!؟ دستاورد تمدن بشری در زمینه جامعه‌شناسی و سیاست بود. نظام‌های توتالیتر، بر فاصلهٔ بین حقیقت و دروغ، ماهیت و نمود، ظاهر و باطن، انسان و موقعیت چنان افزودند که برای آدمیان درگیر و اسیر در آن، آدمی از برده و دروغ از راست، بازشناختنی نبود. انسان به بردگی ایدئولوژی و نظام‌های خودساخته دچار آمد.

نظام‌های توتالیتر بر نظم و علیت مکانیکی، بر قاطعیت زمان تک خطی و مکان اقلیدسی، بر انفراد و تجزیه «فرد» و... استوار بودند. تجربه‌ای هولناک که بردگی را به اوج رسانید و از این رهگذر «آگاهی بر بردگی» و «ضرورت آزادی» را مطرح کرد. بعد از «کافکا» کابوس توتالیتاریسم همراه با اندیشه رهایی، ادبیات و هنری دیگر پدید آورد.

برای دستیابی به آزادی، انسان به ژرفای اندیشه و تاریخ چنگ زد. اسطوره، افسانه، زمان دایره‌ای، مکان غیراقلیدسی، و... را فراخواند تا به یاری آنها آزادی، فردیت و خلاقیت خود را پاس دارد. و در این میان بود که بسیاری از عناصر از یاد رفته دریافت‌های دیگر جهان و از جمله امر Fantastic به داستان «غیر بالزاکی» باز آمد. در مجموعهٔ سه داستان ـ در خیابان مینتولاسا یک مرد بزرگ دوازده هزار رأس گاو نیز، گذشته از تکنیک، آنچه بیش از همه به چشم می‌آید. پس‌زمینه داستان ـ نوعی از توتالیتاریسم ـ و ظهور واقعیت سوم، واقعیتی متفاوت از دولایهٔ ظاهر و باطن ـ یعنی امر Fantastic است.

داستان اول ـ در خیابان مینتولاسا ـ در سه واقعیت هم‌زمان ـ لایه ظاهر و لایه باطن عینیت مألوف ـ و در دو زمان ـ زمان تک خطی برگشت‌ناپذیر و زمان روایت‌های «فریما» رخ می‌دهد. در واقعیت دوگانهٔ اول، زندگی در یک نظام توتالیتر به ایجاز و با

در داستان «دوازده هزار رأس گاو»

گوره کسانی را ملاقات می‌کند

که چند روز پیش مرده‌اند.



فشردگی درخشانی توصیف می‌شود. دروغ، ریا، تعلیق، پوسیدگی و پوچی، ترس و هراس.

نظام توتالیتر مدعی نظم ابدی و خدشه‌ناپذیر است و هیچ جایی برای ظهور امر Fantastic مناسب‌تر از آن نیست. فضا و آدم‌ها با تصاویری ساده و گویا و حرکت‌ها و دیالوگ‌هایی رسا تصویر می‌شوند. (نگاه کنیده به صحنه‌های عبور «فریما» از طبقات آپارتمان «سرگرد میرزا». یا برخی از صحنه‌های بازجویی «فریما». عزل یا دستگیری اعضاء وزارت داخله ـ امنیت ـ از بازپرس‌های معمولی تا شخص وزیر صفحه‌های ۷۳ و ۱۳۳) وضعیت و موقعیت آن نظام چندپاره چنان پیچیده است که «ووگل» ـ یکی از آدم‌های داستان ـ به حق به «فریما» می‌گوید: «می‌بینی که وضع پیچیده‌تر از داستانهای تست» ص ۱۲۸، هر بار که «فریما» روایت‌های خود را می‌گوید (روایت‌های او در زمان دایره‌ای می‌گذرد) در زمان عادی و داستان واقعیت اول یکی می‌میرد، یکی برکنار می‌شود. و سرانجام «لیک ندرو» است که به جستجوی مهرهٔ اصلی ماجرا یعنی «لیکساندرو» می‌پردازد.

«زاهاریا فریما»، مدیر مدرسه آموزگار و بازرس کلاس دوم با ظهور خود در واقعیت چندپاره، نماینده آزادی پس‌زده شده و انکار شده است روایت‌های او در زمان دایره‌ای می‌گذرد. همه چیز، به هم پیوسته است، مکان‌ها، آدم‌ها، زمان‌ها، حوادث مرزهای معمول را در هم می‌ریزند. آزاد و رها، از علیت مکانیکی و زمان و جدایی و انفراد راه خود را می‌روند. «فریما» ساده و طبیعی است. برای او هر «جزء» کل است و کل در تمامی اجزاء و جزئیات، با تمامی کلیت خود حضور دارد. «فریما» به جهان چون یک نظام پیوسته می‌نگرد که در آن زمان می‌تواند سمت و سوهای گوناگون به خود بگیرد. برای فریما هر حادثه اشاره‌ای است بامعنا. «فریما» دایره‌ایی است که در جهان خطی پس‌زمینه داستان پرواز می‌کند. در نظام توتالیتر رومانی ـ و در داستان ـ فریما نمایندهٔ آزادی است.

در داستان دوم ـ «یک مرد بزرگ» قهرمان به‌گونه‌ای غول‌آسا قد می‌کشد. مسیح است یا غول بیابانی؟! امر Fantastic در این داستان نیز علیه مقولات ارسطویی به امکان آزادی ـ هر چند در طبیعت ـ اشاره دارد. در نظمی غیرانسانی ـ علمی یا سیاسی یا فلسفی ـ هر حادثه نامنتظر، غیرعادی و توضیح‌ناپذیر اشاره به آزادی است.

در داستان سوم ـ دوازده هزار رأس گاو ـ «گوره» دامدار به شهر آمده است تا با کمک یکی از مقامات که از او رشوه گرفته است دوازده هزار رأس گاو خود را صادر کند. در میخانه‌ای غذا می‌خورد. آژیر می‌کشند و او به پناهگاه می‌رود. در پناهگاه کسانی را ملاقات می‌کند که چند روز پیش در یک حمله هوایی مرده‌اند. اما درست در لحظه‌ای که دیدارهای او می‌رود تا به خیال و «وهم» تعبیر شود، مردگان دوباره بازمی‌گردند. امر Fantastic ، در این داستان نیز ـ که موجزترین و از نظر ساخت بهترین داستان این مجموعه است ـ با تمامی معنای پیش گفته، خود را بر داستان، خواننده و نویسنده، تحمیل می‌کند.

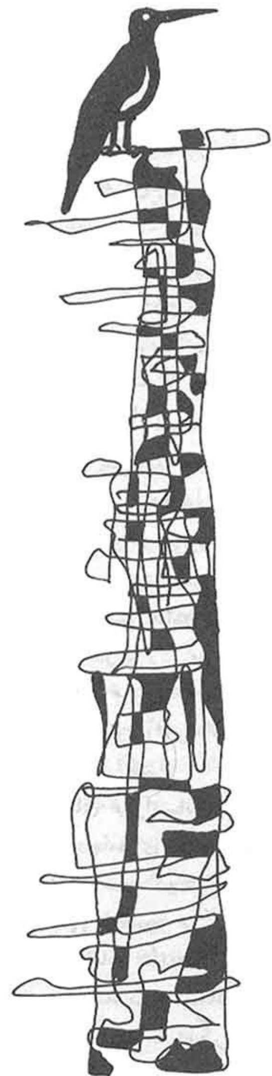
موقعیت‌های غیرانسانی ـ که در سه داستان الیاده در جامعه‌ای توتالیتر تصویر شده است ـ اگرنه در خود که در قلمرو هنر و ذهن رهایی آدمی را تصویر می‌کند.

در داستان الیاده Fantastic ، بیش از آنکه عنصری باشد برای ایجاد کشش در داستان به امکان دریافت دیگری از جهان اشاره دارد که زیستن در آن، با همه غرابت و شگفتی آن، شاید انسانی‌تر باشد. ◘

سعید مهیمنی

زبان عاطفی، وجه تمایز

قصیدهٔ لبخند چاک چاک
شمس لنگرودی
چاپ اول ۱۳۶۹
نشر مرکز
قیمت ۵۰ تومان



از شمس لنگرودی پیش از این چهار دفتر به نامهای: «رفتار تشنگی»، «در مهتابی دنیا»، «خاکستر و بانو» و «جشن ناپیدا» منتشر شده است. شاعر، در این دفتر نیز چون دفترهای قبلی ـ و حتی بیش از آنها ـ نشان داده است که با احساس و عاطفه خود صادقانه و بدون رودربایستی برخورد می‌کند؛ و آنقدر شاعر است که شعرهایش را در لعابی از ابهام ساختگی قرار ندهد.

در شعرهای لنگرودی، فردیت صورتی منفک از شعر نیست بلکه در سراسر کارهای وی نوعی شیوه است. او با جزیی‌نگری ویژه خود، و با این شیوه به تحلیل زندگی می‌پردازد تا به کشف جهان نایل شود و به‌صورتی تنگاتنگ آن جهان را به‌نمایش بگذارد.

در تمامی شعرها فردیت شاعر به‌روشنی حس می‌شود. اما، این ویژگی ما را به چه کشفی رهنمون می‌شود؟ یا کدام جهان را به ما می‌شناساند؟

گوته می‌گوید: «شاعری که تنها از احساسات ذهنی خود سخن می‌گوید برازندهٔ این نام نیست، بلکه هنگامی شاعر است که بتواند به خود بپردازد و جهان را بیان کند.»[۱] و به‌عبارتی دیگر: «گوش سپردن به صدای زندگی در گسترده‌ترین معنای کلمه»[۲] پس خویشتن خلاق شاعر باید بر اساس جهت‌گیری شیوهٔ زیبایی شناسانه‌ای که پیش گرفته است ـ و در اینجا فردیت آشکار شاعر ـ خواننده را به دنیای خاص خود بکشاند.

آیا شاعر نیز به‌صدای زندگی در گسترده‌ترین معنای آن می‌پردازد و با پرداختن به خود، جهان را بیان می‌کند؟

بدیهی است که هیچ شاعر و یا نویسنده‌ای توانایی آن را ندارد که زندگی را در همهٔ ابعادش تبیین کند و جهان را با تمام گستردگی و پیچیدگی‌اش بیان کند. اما نگرش شاعر و نویسنده و حس وی از زندگی، عاطفه ـ اندیشه‌ای را در وی به‌وجود می‌آورد که ـ بسته به میزان درک و گیرندگی شاعر و نویسنده ـ به صور مختلف، و به سلیقهٔ زمانه بروز می‌یابد.

در همین راستا، لنگرودی شاعریست که به شناخت قلمرو ذهنی خویش رسیده است و از همین رو می‌تواند اشعارش را به‌سادگی عرضه کند. علاوه بر این وی در بیشتر شعرهایش شخصی است و همین ویژگی شناخت جو و فضای شعری او را امکان‌پذیرتر می‌سازد. یکی از خصوصیات شعرهای امروز ما، پیچیدگی و ابهام ساختگی آن است. پیچیدگی‌ای که سبب بسته ماندن جهان شعر بر خواننده می‌شود. اما در شعرهای لنگرودی از ابهام ساختگی و پیچیدگی غیرشاعرانه خبری نیست و شاید یکی از دلایل آن، فردیت مشخص و عمیقاً شخصی بودن شعرهایش است.

انرژی نهفته در شعرهای لنگرودی به لحاظ زبان عاطفی قوی آن، وجه تمایز او با سایر شعرای این دهه است. در شعرهای وی زبان احساسی و گاه بسیار ظریف و شکننده‌ای به‌کار رفته است که دغدغهٔ خاطر او را به نمایش درمی‌آورد.

از دیگر مسایلی که امروزه در اغلب شعرهای منتشرشده می‌بینیم، پرداختن به‌تصویر است. تصویرهایی انتزاعی و پراکنده که نه‌تنها به معنای کلی شعر نمی‌افزایند، بلکه خواننده را در دوری ملال‌آور، سرگردان می‌گذارند. اما، لنگرودی تا حدودی از این نقیصه دور است و تصویر را در خدمت شعر می‌خواهد و می‌آورد.

لحن او در این دفتر ـ نسبت به دفترهای پیشین ـ مستقل‌تر و جاافتاده‌تر شده است چرا که به «چگونه گفتن نیز به اندازهٔ چه گفتن» اهمیت می‌دهد.

این دفتر متشکل از سه بخش است. بخش اول شعر بلندی است بنام «قصیده لبخند چاک چاک»، بخش دوم «چتر سوراخ» که مجموعهٔ ۲۶ شعر کوتاه است و بخش سوم «اشعاری برای تو که هرگز نخواهی شنید» در برگیرندهٔ ۱۵ شعر کوتاه.

بر دیوار زمان روزنی نیست
تنها
رؤیا از حصار می‌گذرد

شاعر بخش اول را با رعایت ایجازی درخور شروع می‌کند، و آنچه را که می‌خواهد می‌سازد. زمان و مکان و کیفیت این دو را نشان می‌دهد و فضای شعر خود را با همین مختصر بیان می‌کند و پس از آن تقابل موجود در ذهن و عین را در شبی بی‌ماه تصویر می‌کند. شبی که آرام آرام و پنهان می‌خزد و می‌گذرد. شاعر ما را به

صفحه چهل‌وشش

کدام کشف و کدام جهان می‌برد؟:

و زندگی که رسخر سحر می‌نمود
اکنون شبی است
که بی‌ماه
کورمال کورمال
بر دیوار سایه‌ها دست می‌ساید و
پنهان
می‌گذرد.

شاعر زندگی را شب می‌انگارد و بعد با گریزی چهرهٔ آن را روشنتر بیان می‌کند: / روزگار سوسن و گل در کف باد است./ شمس چهرهٔ دوگانهٔ باد را که پروراندن و یا شکستن گل و سوسن است نشان می‌دهد و گرایش به جبر را با تشبیهی چنین اعلام می‌کند:

ما چون تاکی بر پیکر زندگی
می‌پیچیم
و آفتاب
بی‌خواهش آدمی می‌چرخد.

لنگرودی، اما می‌توانست در ادامهٔ شعر، با رعایت ایجازی بیشتر و شاعرانه‌تر به کیفیت رسیدن به این فضا اشاره کند. فضایی نمناک و کهنه، گورمانند و زیرزمینی:

و کودک در شگفتی
که سنگریزه‌یی به جمجمه‌یی قدیمی
پرتاب کرد
چیزی چنان سفال شکسته فرو ریخت
و مارمولک‌ها و مردگان که
خمیازه‌کشان از جمجمه‌ها ریختند
بر پهنهٔ شمشیری زنگ‌خورد
کودک را
بدین جای آوردند.

شاعر چشم انتظار چیست؟ در این دریایی که فانوس اسکله‌هایش خاموش است، کدام کرانه، کرانهٔ امید است؟:

و دریاها
فانوس اسکله‌ها را خاموش می‌کنند
و ناخدای شکیبایی که حفره‌های
زیرزمینی را
از سفینه‌های طلایی انباشته است
دیگر بار
بالا می‌رود از دکل
چشم انتظار کبوتری که از فراز
جهان نمایان خواهد شد.

و در ادامه، انتظار همچنان باقی است و انسانها ـ سفینه‌های طلایی ـ کبوتر سپید را نمی‌بینند:

آه
انبوه تاک‌های شکسته در سیاهی و
باران
برای ابد بی‌بر می‌مانده‌اند؟

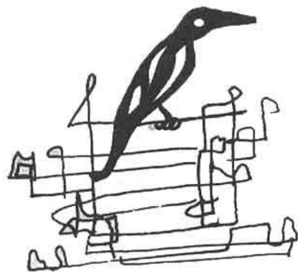
این پرسش دوسویه است. هم پاسخی است منفی به انتظار، هم بیان حالتی است با جوابی نامشخص، چرا که سترونی و نازایی سرنوشت محتوم نیست و شاعر به اشاره هم مجبور به بیان آن است، زیرا میوه‌ای فرو افتاده:

ریشه‌های درختی بار اومند
در بطن زمین می‌فشاند.

آنگاه شاعر نگرانی فرزندان زیبای خاک ـ تابستان و تاک و زمین ـ را بر سکوت گستردهٔ پیرامون بیان می‌کند: // سکوت پرندهٔ گمگشته‌یی که به ناگهان در پرواز/ بالهایش را جمع می‌کند// و: // سکوت شاخه‌های پریده‌رنگی... // و: // سکوت ناودانهایی که محتاطانه قطرات باران را بر زمین می‌گذارند// و: // سکوت پردهٔ آنسوی تپه‌ها// و... و در این سکوت صدایی به گوش می‌رسد. صدایی عادی که روزانه بی‌اعتنا به آن می‌گذریم. اما برای آنها ـ فرزندان زیبای خاک ـ که به دور از روز مرگی‌اند، صدایی است گرم و سرشار که در جلای آن توان تفرق و انعکاس و جذب بسیار است زیرا که بلور ستاره‌های بسیاری در آن صدا به‌کار رفته است:

آه.
چقدر ستاره در جلای صدایش به‌کار
رفته است.

این پرسش دوسویه است: هم پاسخی است منفی به انتظار، هم بیان حالتی است نامشخص.



لنگرودی آن‌چنان به این صدا می‌پردازد که بار دیگر ماندگاری صدا را به‌خاطر می‌آوریم.

روی آوری به تکرار و دور شدن از ایجاز خلاق سبب کمتر شدن اثر زیباشناختی می‌شود زیرا مانع دریافت خواننده است و حتی انسجام درونی اثر را نیز خدشه‌دار می‌کند. تکرار «سکوت...» که به آن اشاره شد و نیز تکرارهایی دیگر از جمله: // او زندگی‌ست/ و زندگی همین است/ و زندگی همین هبوط...// و زندگی همین تپه‌ها.../ و زندگی همین مدار گرسنگی.../ و: / عطاری بیکار که برابر دکانش در آفتاب زمستانی خیره می‌شود و/ عطسه می‌کنند/. که ما را به یاد شعر «تولد دیگر» فروغ می‌اندازد.

همین تکرارها و پرگوییها است که شاعر را وامی‌دارد تا از جهان حسی ـ عاطفی خود بیرون بیاید و حکم جزمی صادر کند:

معنای زندگی
چیزی بجز تباه شدن
در حواشی زندگی نیست

و:

انسان
در نیمراه جهان به‌دنیا می‌آید
و چون پرنده‌ای تنها
در رودخانهٔ برفی فرو می‌رود و دیگر
هیچ‌گاه
باز نمی‌گردد.

لنگرودی در این شعر بلند، به دور از این اضافه‌ها به فضایی مناسب برای بیان اندیشه ـ عاطفه خویش رسیده است و تصاویری بکر را در خدمت شعر خود آورده است. اما آنچه که مهم به نظر می‌رسد ذکر این نکته است که طبیعت زبان در شعر از قانونمندی خاص شعر پیروی می‌کند و هر شاعری باید این نکته را در نظر داشته باشد و زبان شعر را به زبان قصه و داستان که قانونمندی ویژهٔ خود دارند، تبدیل نکند.

در بخش دوم این دفتر ـ چتر سوراخ ـ بیست‌وشش شعر کوتاه با یک حال و هوا دیده می‌شود. حال و هوای حاکم بر تمامی شعرهای این بخش تیره و تار و کسل است:

چه را مجالهٔ تلخی
یک سو دریچه‌یی به برف و خون و
لجن
یک‌سو نهنگ، حملهٔ ارواح، هوهوی
مرگ، نردبام شکسته.

(شعر ۱)

در بخش سوم ـ اشعاری برای تو که هرگز نخواهی شنید ـ پانزده شعر کوتاه آمده است که بیشتر سوگ سرود هستند:

درها باز شد
ملحفه‌های سفید را آوردند
همه در مه گم شدیم
چندان که چشم گشودیم و
ترا ندیدیم.

(شعر ۷)

در این قسمت نیز ـ هر چند شعرها کوتاه است ـ شاعر از گزند دراز نفسی مصون نمانده است؛ تا جاییکه شعر ۸ را که می‌توانست شعری خواندنی باشد، با آوردن و به کارگیری زبانی غیرشاعرانه و توضیحی در سه مصرع آخر: به خانه نرفتی/ و در روزنامه‌ها و اطلاعیه‌ها/ مسکن کردی./ از شور و فضای شعری پایین آورده است. نظیر همین حالت را در دفترهای پیشین از جمله در «جشن ناپیدا» دیده‌ایم. ◘

۱ و ۲ - فردیت خلاق نویسنده، خواپچنکو ترجمه نازی عظیما

اورنگ خضرانی

بهار سپاهان (۱)

در مطلع ترانهٔ اردیبهشت
صبحی است از بهار «سپاهان»
بوی گل بنفشه و گیلاس و طعم عشق
از خویش
می‌بردم تا گذشته‌ها.

آه ای پرنده!
آه!

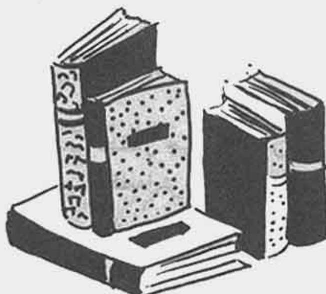
۲

در روشنای باکرهٔ صبح دیگری
همراه با نسیم و علف
پلک می‌زنم.

اینجا
صدای سایه تو
پیداست.
مرغی میان خاک و زمزمه می‌بالد:
بوی عزیز انس و خاطره می‌آید.

از جان عشق

از برگ عشق
بر سر شب
سایه می‌کشم
مرغی که در من است
شگفتا!
که از برکه‌های شگفت، آب می‌خورد.



خاکسترم
هنوز
در شعله‌های سوخته
می‌سوزد.
آتش،
تفسیر دیگرش از جان عشق چیست؟

غزاله علیزاده

هوای تازه، اندیشیدن به مخاطبان هنگام سرودن شعر!

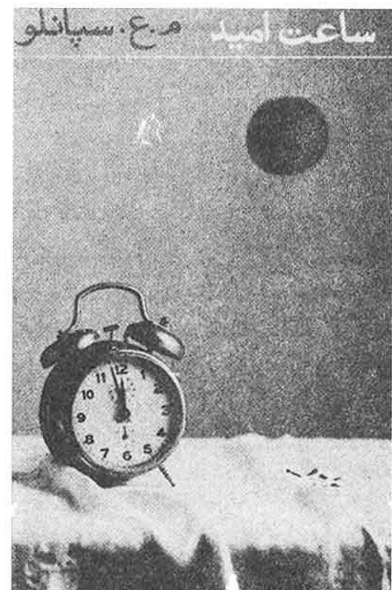
مجلهٔ گردون را ورق می‌زدم، چشمم افتاد به یک نقد شعر، تا ته خواندم و حظ کردم، در یک کلمه شاهکار.

مطلب ارزش پاسخگویی ندارد. تنها به دلیل تشکر از مجلهٔ گردون برای انتخاب و ترجمهٔ داستان عالی «فیلیپ راث» این یادداشت را می‌نویسم.

در چند ستون نوشته، هرپاره و هر سطر از آن با بقیه تضاد دارد و انگار چند صدای ناهنجار با گرایشهای گوناگون به هم جواب می‌دهند: صنعت ضدهماهنگی. اگر به‌عنوان دادنامه، به رئیس دادگاه شهرستانی دورافتاده عرضه می‌شد برای همین تضادها نتیجه می‌گرفت که شاکی مغرض است و حکم بر برائت متهم می‌داد.

حالا بگذریم از اینکه در کشور ما، نقد چرا باید صورت عرضحال داشته باشد؟ در اولین سطور، بدون هیچ دلیلی این بیانیه صادر می‌شود که سپانلو ناظم است. بعدها در ابتدای هرپاره از نوشته او را شاعر خطاب می‌کند، شاید تدریجاً ارتقاء مقام گرفته، در اینصورت باید مدیر می‌شد، نه که یکباره می‌پرید بر قلهٔ شاعری.

«اشکال سپانلو در این است که به مخاطبانش کمتر می‌اندیشد.» کدام مخاطبان؟ پیشنهاد می‌کنم آقای معتقدی برای تمام هنرمندان فهرستی از مخاطبان تهیه کنند تا پیش از شروع به کار نیمساعتی به آنها بیاندیشند و بعد قلم بر کاغذ بگذارند. اما اگر منظور از مخاطبان شخص ناقد است، گرایشها و پسند خود را روشن بیان کنند. شاید نمی‌توانند، چون بیانشان نارساست. اما شعری که همه را سرحال بیاورد یعنی تعلیق به محال.



می‌گویند: «اسیر زمان است». کدام هنرمند یا اصلاً کدام انسانی با زمان سروکار ندارد. به این قیاس، گناه شکسپیر، هولدرلین، حافظ و صدها نمونهٔ دیگر سنگین‌تر از گناه سپانلو است.

از طریق جمله‌یی فصیح می‌فهمیم «بهانه‌هایش برای گفتن و سرودن شعر بیشتر با واسطه بوده.» «گفتن»، همان «سرودن» نیست؟ کنار هم گذاشتن لغات مشابه شاید مختص نثری‌ست که بوی تازگی می‌دهد.

در قبول این حکم قطعی باز دچار دور باطل می‌شویم، تعیین کنید چه واسطه‌یی؟ ظاهراً بنیادی‌ترین واسطه، همان در نظر گرفتن پسند مخاطبان است؛ به زعم ایشان.

هر چند در جای دیگر می‌گویند «خودانگیختگی در ذهن و زبانش کمتر به چشم می‌خورد.» خودانگیختگی را حذف کنید، پسند مخاطبان را نیز، تنها واسطه‌یی که می‌ماند شاید ممدوحی‌ست که شاعر در خفا دارد و برای صله می‌سراید، که نیازی نیست، چون اغلب هنرمندان ما با اینجور نقدها صلهٔ معنوی می‌گیرند. حکم می‌دهند که «وی» سعی دارد در گذشتهٔ شعری به کنکاش بپردازد و گذشته‌ها را زنده سازد. تازگی و درست‌نگاری از سراسر جمله می‌بارد. به جای «او»، «وی» گذاشتن، خاطرهٔ انشاهای بیست، سی سال پیش را در حافظه زنده می‌کند. «کنکاش» به معنی «شور» است. چیزی را زنده نمی‌سازند. زنده می‌کنند. در این جمله فعل ساختن غلط به‌کار رفته است. شگفتا که ناقدی کاربرد زبان روز نامه‌یی را بلد نباشد، اما غلط نویسی جمله، به کشف این «اصل» می‌ارزد: گذشتهٔ شعری هر ملت برای شاعرانش باید از یاد رفته باشد. این شرح را تعمیم بدهید و برسانید به سطح جهانی، حیف است در این محدوده راکد بماند. ای کاش کاوافی، سفریس، الی‌تیس، و ریتسوس می‌گفتند گور پدر هومر و سوفکل و اشیل. کازیمود، اونگارتی و پاوزه، کمدی الهی دانته را از پنجره بیرون می‌انداختند. آپولینر، الوار، میشو و رنه‌شار لگد می‌زدند به مجموعهٔ اشعار فرانسوا ویون.

کلیشهٔ «شعر امروز» و «شعر دیروز» از یک دستمال نمدار فراموش‌شده بیشتر بوی کهنگی می‌دهد. شاید این مباحث بین حمیدی شیرازی و هوشنگ ایرانی، سی، چهل سال پیش تازگی داشت. اما در این زمینه ساده‌ترین خوانندهٔ شعر می‌داند این جدل همانقدر پوچ است که اختلاف میان سبیل دوگلاسی و سبیل استالینی.

می‌گویند: «مضمون تازه نیست.» شعر چه ربطی به مضمون دارد؟

مضمون‌پردازی تنها در سبک هندی جایی داشت. شعر به میزان نزدیک شدن به خلوص و یکپارچگی از مضمون دور می‌شود. دوزاری منتقد سیصد سالی دیر افتاده است.

می‌گویند: «نقش ترنج و قلمدان به تجسم گذشته‌ها دامن می‌زند» نقش ترنج و قلمدان را دامن‌پوش ندیده بودم، حالا که

صفحه چهل‌ونه

دامن تنشان کرده‌اید بگذار بزند. هر تجسمی در شعر زیباست.

«افسانه‌های کم‌هویت را تقلید می‌کند.» شاید منظور، افسانه‌های درخشان هزارویکشب است. کتاب محبوب شاعران بزرگ جهان که در پاره‌یی موارد حتی فرم کار خود را از آن گرفته‌اند.

«شاعر دچار غرور تاریخی است.» خیلی بد شد. کاش دچار عقدهٔ حقارت تاریخی می‌شد و تنها به اشعار مندرج در آدینه، دنیای سخن و حالا هم گردون می‌پرداخت. این تمرکز زمانی، شعر را با هویت می‌کند. شعر چه فرقی با کوپن برنج و روغن دارد، وقتی موعدش سر رسید دورانداختنی‌ست. «سپانلو هنوز زبان مستقل و یکدستی ندارد.» در این نوشتهٔ کوتاه خوشبختانه آقای معتقدی معنی زبان مستقل و یکدست را به ما فهمانده‌اند. ناقد مشکل خوانندگان سپانلو را چگونه دریافته است؟ ملاک او همه‌پرسی است؟ یا خود را محور قرار داده و زود از مهلکه گریخته است؟ التزام به وزن و قافیه نه چیزی از شعر کم می‌کند نه بر اعتبارش می‌افزاید. برای جنگ وزن و قافیه هم تأخیر زمانی دارند. زبان فارسی در جوهر خود آهنگین است زبان شعر نیز. شاعر به وزن و قافیه ملزم نیست اما به نواختن این آهنگ باید مسلط باشد.

آیا منتقد معتقد شعر را با اصطلاحات شکار می‌آمیزد ؛ شکار نقشها، صید لحظه‌ها و ماهیانی رمنده که از تور سوراخ نقد فرار می‌کنند. مایهٔ تفریح است که برای اثبات کهنگی شعر شاعری تعابیری ورای کهنه، حتی نخنما به‌کار ببرند.

حکم می‌دهند که «اصولاً محتوا در کار سپانلو هیچوقت اصل نبوده و فرم و تکنیک حضور بیشتری داشته و دارد.» دارد کافی نیست؟ چرا صیاد لحظه‌ها «داشته» را در جمله کاشته و به قلمرو کشاورزی وارد شده است؟ اما این جمله تمجید است نه به زعم ایشان تقبیح. شاعرانی که فرم و تکنیک در شعرشان حضوری ندارد، بروند فکری به حال خود بکنند.

می‌گویند «در پیراستن قصه‌ها و افسانه‌های خودساخته از نظم و حضوری فعال برخوردار است.» از این جملهٔ نامفهوم فقط همین را فهمیدم که عیب و عار است اگر هنرمند قصه‌هایش را خود بسازد. انگشت به دهان حیرانم که از چه انبانه‌یی قصه را باید در بیاورد.

خوب است که شعر سپانلو «در سطح شروع و تمام می‌شود» اما مقالهٔ آقای معتقدی به ژرفای نقد نقب می‌زند.

دیگر به کار ایشان کاری ندارم همین میزان پرداختن هم سردرد برایم آورد. بعد ازاین مخاطبم خواننده است:

ناقد برای دریافت جهان‌بینی و پندار ثابت هنرمند به سواد و کشف و احاطه‌یی بیش از خود او نیاز دارد: درک اسطوره، روانشناسی، ساختارگرایی، صور نوعی و کهن الگو.

زبانشناسی، تاریخ و پیدا کردن سرنخهای این کلاف پیچاپیچ پیشکش. در بهترین شعرهای نیما عناصر طبیعت، پرندگان، چهارپایان و حتی حشرات، می‌نشینند در مرکز هستی و جهان را نظاره می‌کنند ؛ سنگپشت، کاکلی، سیولیشه، آقاتوکا، ری‌را، کک کی و داروگ.

شعر فرخزاد با غریزهٔ مرگ عجین است و زهدان خاک را طلب می‌کند ؛ «و خاک، خاک پذیرنده»، «دستهایم را در باغچه می‌کارم»، «باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم»، «پرنده مردنی است»، «مرگ زیر چادر مادربزرگ نفس می‌کشید.» و مرگ روی آن ضریح مقدس نشسته بود.»...

در شعر سپانلو زمان عاملی‌ست تکرارشونده، شعر در برابر زمان پایداری می‌کند و روزگار از دست رفته را باز می‌سازد. پندار زمان در تهران ؛ «مادر ـ شهر»، «معشوق» ریشه در خاک می‌دواند.

کوچه‌ها، درختها، خیابانها، پرندگان شهری، خانه‌ها و تصنیفهای مردم‌پسند زندگانی مستقلی پیدا می‌کنند. سعدی، لاله‌زار، حافظ، مصدق، کوچه درختی، دروازه شمیران، دروازه دولت، مخبرالدوله، کوچهٔ آصف و آب‌منگل در جهان شعری او به نظارهٔ گذر زمان می‌نشینند.

اگر به شکار علاقه دارید، «مادر ـ شهر» شاعر را شکار می‌کند و از ژرفای ناخودآگاه تاریک او با هزار جلوه طالع می‌شود. در سفرهایش شهرها همچنان عامل مسلط اند. مثلاً همین شعر نیویورک ؛ مادر ـ شهر ینگه دنیا و به دید او نامادریی بیگانه و سرد. فعلاً اشاره‌یی گذرا کافی‌ست. این مطلب و مقال جای نقد شعرهای او نیست.

کتابهایی در زمینهٔ نقد اخیراً ترجمه شده است. آقای معتقدی پیش از نوشتن «به دنبال هوای تازه» بد نبود اگر یکی از آنها را می‌خواندند. شاید به جای صدور احکام بی‌شرح و دلیل چند کلمه حرف حساب می‌نوشتند. در کشور ما هر حاکمیت نوپایی برای اثبات قدرت و عرضهٔ تجددخواهی، آثار گذشتگان را ویران می‌کرد و به‌جای آنها بناهایی بی‌هویت ویک بر ـ دو بر می‌ساخت. نمی‌دانستم این حکمت بالغه به قلمرو روشنفکری هم سرایت کرده است، مسئله‌یی نیست ما صبوریم. «اینش نعمت! اینش نعمت خوارگان!» پیشنهادی کنم اگر وقت برای خواندن کتاب ندارید، دستکم نگاه کنید به تحلیل تطبیقی «هزارتو، ساحت آفرینش.» در همین مجله.

عبرت‌آموز است. منتقد نه حکم صادر کرده، نه روی هوا به امحاء معنوی یکی از دو هنرمند کمربسته است. تنها در فرهنگ جهان پنجمی ما، با دسته‌بندیهای متولیان کوردل، صدور حکم قاطع حذف فیزیکی و معنوی اینقدر ساده است. با گفتن دو جملهٔ ناقص، شاعری را که سی سال سروده و با گوهر شعر کلنجار رفته است خارج از رده اعلام می‌کنند. چپ و راست به هم فحش می‌دهند. تماشاچیان محترم را به تماشای مراسم اعدام می‌برند تا بر آتش سادیسم قومی آبی بریزند. شخصاً به گردن محکوم حلقهٔ طناب می‌بندند. در محافل خصوصی به تمسخر و تحقیر بخت‌برگشتگانی که عمر بر سر هنر می‌گذارند و جان می‌فرسایند، می‌نشینند. پشت لبخند و تعارف، کینه و عقده‌یی پنهان است که با اولین فرصت مغتنم مکتوب می‌شود.

هنرمندان متوسط امریکای لاتین، پنج جایزهٔ نوبل را تا به حال روی هوا زده‌اند. از آنجا که ما عادت به تحقیر خود و فرهنگ و تاریخمان داریم، درگیر این توهم هستیم که آن خانم و چهار آقا، از دم تافتهٔ جدا بافته‌اند. یک گروه داستان‌نویس و شاعر حشری، دنیا را تسخیر می‌کنند.

کدام داستان کوتاه ایرانی وجود دارد که قهرمان آن دم به ساعت خرگوش قی کند؟ حالا مرد می‌خواهد که بگوید بالای چشم یکی از این آقایان ابروست. همه یکپارچه سرش می‌ریزند، قدرت خدا، گردن کلفت هم که هستند، روده‌پوده‌اش را

می‌کشند بیرون و سرنیزه می‌گذارند. رمز پیشروی آنها، نبوغ آبشاری و سختکوشی بی‌وقفه نیست. همبستگی، درزها و شکافهایی را که باد می‌دهد مسدود کرده است. هر کدام برای آن یکی تبلیغ می‌کند، به گوش دنیا می‌چپانند که بزرگترین، زیباترین، کاملترین، موسبزترین و ریش‌تپه‌ترین هنرمندان این جهان هستند. نوش جانشان چون لیاقتش را دارند. برعکس ما که اگر از فحش و فضیحت به هم فروگذاری کنیم، شب سر راحت زمین نمی‌گذاریم. بزرگ کردن نفس خود با تحقیر و سرکوب دیگران، پست‌ترین و آسانترین راه کسب هویت است. ◘

منوچهر آتشی



فراقی‌ها

۴

آه که، چه می‌گویم و چگونه بگویم!
همیشه همیشه بی‌تو گذشته است جهان
و می‌گذرد
همیشه همیشه بی تو چرخیده است زمین
و می‌چرخد

چگونه بگویم آه...
همیشه!

هر چند اما
تو بی جهان نگذشته‌ای بر من
و بی زمین نچرخیده‌ای گردم.

همیشه بوده‌ای و نبوده‌ای
همیشه، هستی و... نیستی

و دور که شده‌ای از پندارم
زمین چرخیده است
زمان گذشته است
و غزالان به دره‌ها زائیده‌اند
بی‌آنکه تبی فرا رسیده باشد اعصاب نباتیم را

چگونه بگویم آری
که بی‌تو نبوده‌ام هرگز
که بی‌تو من هرگز
نچرخیده‌ام
به کردار سنگ یاوه‌ای همراه زمین گرد هیچ آفتابی
و نروئیده‌ام چنان گیاهی کنارهٔ سنگی
تا نه انتظار نزول انگشتانت به چیدنم
تقدیری بوده باشد منتظر
در ریشه

چگونه بگویم اه...
که معنی نمی‌دهد بی‌تو
چنانکه معنی نمی‌دهد جهان
بی ما.

هاینریش لوتسلر

فریده لاشایی

اعصار هنر نزدیک به طبیعت

قسمت دوم





پس از دوران باستان اروپا صدها سال تهی از هنر رئالیسم سر کرد. آیا این دلیلی بر شکست هنر بود؟ تمام کسانی که معنا و مفهوم هنر را در بازسازی دقیق واقعیت می‌دیدند مدتها چنین می‌پنداشتند. در نتیجه به‌خاطر آنکه اندام‌شناسی (آناتومی) و ژرف‌نمایی (پرسپکتیو) در دوران قرون وسطی شناخته نشده بود و هنوز تسلطی در آن به‌دست نیامده بود، آنها قرون وسطی را با نظر حقارت‌آمیز نگریسته‌اند.

این نوع قضاوت را فعلاً به حال خود وا می‌گذاریم و می‌پرسیم از کی شکل واقعگرایی در هنر از نو حاکم شد؟

حوالی سالهای ۱۴۰۰ م، این طرز تفکر که هنر باید بر پایهٔ ادراک محض بنا شود بیش از پیش نشر و توسعه یافت. حتی تصاویر انجیل نیز درگیر با این روحیهٔ نوین هنری شدند. مثلاً تابلوی «اعلام نبوت» اثر «جان وان آیک» در کلیسایی رخ می‌دهد که مهندسی آن به‌خاطر دقت فوق‌العاده نقاش در فضاسازی، دقیقاً قابل بازسازی است. فرشته یک شنل اسقفی به دوش دارد، ماریا روپوشی گشاد و این دو پوشش در نوع و جنس پارچه با یکدیگر فرق دارند. جلو مادونا کرسی کوچکی با یک بالش روی آن، به چشم می‌خورد و در یک گلدان سوسن سفیدی به علامت پاکدامنی نقش شده است. سطح زمین که منبت‌کاری طلایی شده است نمایانگر یک‌سری تصاویر است. نقاش مجذوب فرق جنسیت‌ها، مابین چوب، پارچه، فلز و رستنی‌هاست. پیش از آن هرگز هنر نقاشی با چنین وسعت نظر و ایثاری وجوه مختلف اشیا را ثبت نکرده بود؛ این هنری است رخشنده از لذات دنیوی.

حدود هفتاد سال بعد، «لوکا سینیورلی» تصویر یک وکیل دعاوی را در لباس رسمی سرخ‌رنگش با شال‌گردن سیاه و کلاه سرخ نقش کرد. «سر» او مملو از نیرو، تقریباً نصف صحنه را پر کرده است و به‌واسطهٔ کلاه و روپوش وکالت مشخص‌تر شده و بر آن تأکید گردیده است. در زمینهٔ تابلو، در پشت پرتره، ساختمان یک طاق نصرت به‌صورت چهارگوش دیده می‌شود. دو انسان برهنه، در رابطهٔ آگاهانه با موازین هنری دوران باستان که در آن تناسب و زیبایی دقیقاً در رابطه با اندام برهنه تحقق می‌پذیرفت، کشیده شده است. سینیورلی توانایی بی‌حد خویشتن را در یک نقطهٔ خاص متمرکز کرده است: هدف گرفتن واقعیت! در این مقوله او در بازسازی حالات چهرهٔ آدمی به هدف خود می‌رسد و همینطور در بازسازی «مکان» که به‌وسیلهٔ آن «پرتره» گستردگی می‌یابد. البته برداشتهای وان دایک و سینیورلی از واقعیت دچار محدودیت‌های خاصی است: پارچه‌ها، تصاویر اشخاص، حالات چهره‌ها و فضا در مبحث نور غوطه‌ور نشده‌اند. نوری که اشیا را تغییر می‌دهد و نوعی ارتباط خاص مابین آنان برقرار می‌سازد. اما مدت‌زمانی نپایید که نقاشی نیروی جهانی نور را از آن خود ساخت.

«ولاسکز» در ۱۶۵۳ تصویر «مارگریتای کودک» را کشید: دختر فیلیپ چهارم از زن دومش، در سه سالگی. موجود کوچک کاملاً جدی ایستاده است و کوشش می‌کند تا خوشایند همه باشد آنهم در اتاقی که پارچه‌های سنگین آن: پرده‌ها، رومیزی، قالی گویی او را خفه می‌سازند. روشنایی طبیعی در خنکای غروب سالن نفوذ می‌کند. در تابلو فضایی مصنوعی حکمفرماست که درخور چنان جامعهٔ رسمی سختگیری می‌باشد. تضاد مابین چهرهٔ نرم و رشدنکرده دخترک و لباس صورتی شق و رق و گرانبهای نقره‌دوزی شده‌اش تکان‌دهنده است، لباسی که در آن همچو یک اسیر زندانی است تا از همان ابتدا، تسلط بر خود و زندگی را بیاموزد و این‌همه با چه شکوهی نقش بسته است: امواج تیرهٔ پرده و رومیزی، نقش و نگار هنرمندانهٔ قالی، درخشندگی تند جواهرات و بالاخره تابناکی لطیف موهای طلایی و سپس: گلها در گلدان روی میز... حتی گل سرخ، میخک و سوسن نیز جرأت ندارند همانی باشند که هستند! رز سفیدی پایین افتاده است، یک رز سرخ خم شده و

رنگ آبی گلها، پریده است. شعاع نوری از ورای شیشهٔ گلدان، گمشده، می‌تابد. حال آنکه نظر استادان اسپانیایی قرن هفده بیش از همه به نور درون اتاقها معطوف بود که تقابل آن با تاریکی مجذوبشان کرده بود. نقاشان هلندی این دوران در جستجوی نور بودند، هر جا که بود: در داخل و خارج اتاقها، در اشکال ماهی‌ها و ظروف چینی، در چوبهای درخشان کف اطاقها و دیوارها و قفسه‌های تیره‌رنگ، در سایه‌روشن‌ها و یا نوری سراسر گسترده، در حالت عادی آن و یا در سوسوی اسرارآمیزی از اعماق.

سرچشمهٔ آنچه که آن دوران در هنر نقاشی هلند رخ داده است، خشک‌نشدنی‌ست. در این مورد تنها یک مثال می‌آوریم: «مین درت هوباما» با عشق و علاقهٔ بسیار جنگلهای ماسه‌ای نواحی هارلم را نقاشی کرده است. راه جنگل از اثر جای پاها و چرخ ارابه‌ها و کالسکه‌های نسلهای متمادی گود افتاده است. خانه‌ها به زمین پله داده‌اند. در این تصویر انسان کاملاً کوچک و فاقد اهمیت است. در انتهای راه باریک و محو، آسمان در بی‌نهایت خود، سر برافراشته و در خیابان گل‌آلود منعکس شده است. مهمتر از همهٔ آنچه که می‌توانیم نقش کنیم آن چیزهایی هستند که نمی‌توانیم به تصویرشان بکشیم: درختان خم شده از باد و آشفته از جو. درختان شاخ و برگهای از هم‌گسیخته‌اشان را رو به سوی ابرها کشانیده‌اند، چیزی تقریباً غیرقابل درک و بلافاصله تبدیل شده به ذات و اصالت خویش. نیروی اصلی در این تصویر، از آن ابرهاست ـ که به طرز سرسام‌آوری بخار می‌شوند ـ در حال «شدن» و «گذر» مدام.

اهمیت هنر نزدیک به طبیعت

هنری که طبیعت را تقلید می‌کند در جستجوی «شباهت» است. به این دلیل چگونگی مادی هر چیز را مطالعه می‌کند، اندازه و انواع حرکت بدن انسان را برای خود مشخص می‌سازد، به اندام‌شناسی و ژرف‌نمایی مشغول می‌شود و بالاخره در ماهیت آتمسفر (فضا)، نور و سایه، نفوذ می‌کند.

ما توانسته‌ایم تعداد کمی از شاهکارهای قلمرو وسیع هنر واقعگرا را مطالعه کنیم ـ از مصر، یونان و رم، از نیدرلند، رنسانس ایتالیا اسپانیا و هلند دوران باروک. اما از چه چیزهایی که تا رسیدن به امپرسیونیسم مسحورکنندهٔ قرن ۱۹ نگذشته‌ایم! همین چند نمونهٔ اندک نیز بر ما مدلل داشته است که تا چه حد به هنر تقلید گرای طبیعت مدیونیم. از طریق این شیوه بود که آموختیم چگونه به



تماشای دور و برمان بپردازیم. به‌طورکلی ما از دنیای اطرافمان به‌صورت وسیله‌ای برای هدف استفاده می‌کنیم و هر روز بدون کوچکترین توجهی راهمان را به‌سوی محل کار طی می‌کنیم و به ندرت می‌دانیم که آن همه خانه‌هایی که هرروزه از کنارشان رد می‌شویم چگونه ساخته شده‌اند؟ با افراد خاصی بارها صحبت می‌کنیم. حتی یکبار هم که شده به رنگ چشمانشان توجه نمی‌کنیم، چه برسد به ژستها و یا حرکات چهره‌شان. این هنرمندان بودند که در ابتدا، جهان را برای ما کشف کردند. آن همه دشتهای وسیع هلند، رودخانه‌ها، تپه‌های شنی پیش از آنکه نقاشان قرن ۱۷ خلاقانه به تماشایشان بنشینند، چه اهمیتی داشتند؟ قطعه زمینی فاقد هویت. چه کسی به جذابیت مناظر رود سن، بیش از نقاشان امپرسیونیست فرانسه اهمیت داده بود و کلاً به رنگارنگی مبهم بی‌بدیل آن توجه کرده بود؟ هنرمندان به ما نشان می‌دهند که معجزات تنگاتنگ ما در حال ظهورند: وسایل کار، گل‌ها، جانوران، انسان، ابر، زمستان و تابستان، «قلعهٔ ترینت»: چمنزار در شیب قلعه و آن راهی که به‌سوی قلعه بالا می‌رود. هنرمندان به ما زمین را در معنای کامل و وصف‌نشده و غیرقابل دست یازیدن به مفهوم کلی آن نشان می‌دهند. بدین‌طریق استادانی که نوعی هنر را تنها از طریق دقت و موشکافی و دریافت و درک چیزها و نمودها به‌وجود آوردند، دنیا را از آن ما کردند. چیزکی به ظاهر بی‌اهمیت، به‌خاطر درک نافذ آنان توانسته است ملک طلق قلب ما شود.

ما نمی‌توانیم هنر نزدیک به طبیعت و طبیعت‌گرا را در حدی که سزاوار آن است ستایش کنیم: گشادگی‌اش رو به دنیا، دنیوی بودن آن و مسئولیتش در برابر جهان. لیک این باز تمامی مطلب نیست. گفتن اینکه هنر باید وفادار به طبیعت باشد غلط است. زیرا «نمی‌تواند». تمام آثاری را که با هم تماشا کردیم گویای این مطلب است: در این آثار بسیاری از حالاتی را که به‌هیچوجه از نقطه‌نظر تقلید صرف از طبیعت قابل توجیه نیست مشاهده کردیم. ما همواره به «فضای آزادی عمل» هنرمند برخورده‌ایم. هنرمند از طبیعت چیزهایی را انتخاب می‌کند، خود به آن نظم دلخواه را می‌بخشد و طبیعت را از دورانی به دوران دیگر در جهتی متغیر شکل می‌دهد. او آنچه را که داده شده، باز می‌آفریند. مسئله بر سر این نوع توجه و مشغولیت ذهنی هنرمند است.

ما پرسیدیم آیا هنرمند باید از طبیعت تقلید کند؟ حال با اطمینان بیشتر سئوال می‌کنیم «در هنر مرز تقلید از طبیعت کجا قرار دارد؟» ▣





گفتگوی لاله تقیان با حسین عاطفی

بازیگر و کارگردان تئاتر

هیچوقت منتظر کار بزرگی نیستیم

«حسین عاطفی» فارغ‌التحصیل تئاتر از مجتمع دانشگاهی هنر است. از سال ۱۳۵۵، همراه با تحصیل تئاتر، به کار بازیگری نیز پرداخت و تا به حال در نمایش‌هایی چون: «در منطقه جنگی» اثر یوجین اونیل، «محاکمه ژاندارک» و «گدا و سگ مرده» اثر برتولد برشت، «شهردار» از هوفمان، «سفارتخانه» از مروژک، «شاهزاده و گدا» اثر مارک تواین، «ارکستر زنان آشویتس» کار آتیلا پسیانی، «مسیح هرگز نخواهد گریست» از محمد چرمشیر، «یک نوکر و دو ارباب» از کارلو گلدونی و بسیاری نمایش‌های دیگر نقش‌هایی اجرا کرده است. همچنین نمایشنامه‌های «کبوتر با کبوتر، باز با باز»، نوشته جی انوانسیس، «جشن سالگرد» اثر چخوف، «چکامه نخست» نوشته محمد چرمشیر و «یادداشتهای روزانه یک دیوانه» اثر نیکلای گوگول را با کارگردانی او بر صحنه دیده‌ایم.

ـ شما معمولاً نمایشنامه‌هایی که به صحنه می‌آورید، در خانه نمایش به اجرا درمی‌آید. آیا این محل را انتخاب کرده‌اید؟

* ـ بله. گروه و ما سالن کوچک خانه نمایش را برای محل اجرای نمایش انتخاب کردیم، به این دلیل که فضای بهتری دارد، به این معنی که در اینجا ارتباط با تماشاگر سالمتر و بهتر است. ضمناً تماشاگر هم این محل را انتخاب می‌کند. یعنی تماشاگر ما «اتفاقاً» به این سالن نمی‌آید، بلکه برنامهٔ ما را انتخاب می‌کند، در نتیجه بخش مهمی از مسأله ما در این مورد حل شده است. اتفاقاً برنامهٔ ما را انتخاب می‌کند، در نتیجه بخش مهمی از مسأله ما در این مورد حل شده است. اتفاقاً یکی از منتقدان اخیراً دربارهٔ کار گروه ما مطلبی نوشت و از مسئولان خواست سالن بزرگتری در اختیار ما بگذارند. ما هم می‌دانیم او لطف داشته و حسن‌نیت به خرج داده است، اما ما اجباراً در اینجا نیستیم، بلکه حضور ما در خانه نمایش، به دلیل انتخاب این محل است، و ما تصور می‌کنیم در این مکان کار ما سالمتر عرضه می‌شود. البته ممکن است در این سالن امکانات خوب نباشد، اما به جای آن، کار مثبت‌تر است، چون تماشاگر بهتری داریم و فضای صمیمی‌تر. ما هیچوقت فکر نکردیم به سالن بهتری برویم.

ـ گروه شما نمایشنامه نیز با انتخاب اعضای گروه به اجرا درمی‌آید یا انتخاب کارگردان کافیست؟

* ـ انتخاب متن نمایش با کارگردان است. البته ما در گروه برای گزینش نمایشنامه مشورت می‌کنیم، و اگر مثلاً اشکالی در متن وجود داشته باشد، با مشاوره و توافق یکدیگر آن را حل می‌کنیم. آزادی عمل هم داریم، مشورت هم داریم.

ـ ارتباط شما با شورای نظارت نمایش چطور است؟

* ـ تا زمانی که گروه ما نمایش «ارکستر زنان آشویتس» را با کارگردانی آتیلا پسیانی به صحنه آورد، ما مسئولیت تمام کارها را داشتیم و شورا با کارها مطلقاً ارتباطی نداشت، اما از آن به بعد شیوهٔ کار اداری تغییر کرد و قرار شد ما هم متون خود را برای تصویب به شورا بفرستیم و اجرای ما را هم شورا تصویب می‌کند. یعنی همان شیوه‌ای که برای تمامی گروهها و تمامی

نشریات متأسفانه خدمتی به تئاتر نکرده‌اند.

مسئول تئاتر کرمان، هنرمندان این شهر را منزوی کرده است.

معیار درستی برای تئاتر وجود ندارد.

ما علاقمندیم که نمایشنامه‌های ایرانی را به صحنه بیاوریم.

سالنهای نمایش مقرر شده است.

ـ می‌دانید که اخیراً مرکز هنرهای نمایشی طرح جدید با عنوان «دستورالعمل برنامه‌های سال ۱۳۷۰» تهیه کرده است. به نظر شما این دستورالعمل چه تأثیری در بهبود وضع تئاتر خواهد داشت؟

* به نظر من در این دستورالعمل برنامه‌ریزی مشخصی وجود ندارد. برای من بویژه مادهٔ سوم آن مهم است که می‌گوید: «در سال ۱۳۷۰ علاوه بر شورای نظارت بر نمایش شوراهای تخصصی متشکل از اساتید و پیشکسوتان تئاتر در مورد اجراها نظر خواهند داد.» چرا که احتمال دارد این شورا مسئله ایجاد کند. بدین معنی که این شورا همانطور که متذکر شده‌اند از پیشکسوتان و اساتید تشکیل خواهد شد، و این تنها از نظر هنری کار را بررسی خواهند کرد، بنابراین ممکن است که آنان به‌نحوی قدرت برای اعمال سلیقه پیدا کنند. ببنید کسانی که همهٔ ما به عنوان استاد می‌پذیریمشان، و کسانی که اساساً حق استادی به گردن ما دارند، دست‌کم با ما یک نسل یا بیشتر فاصله دارند، نه از نظر سن و سال، بلکه از نظر طرز فکر و برداشت‌های تئاتری. در این صورت طبیعی است که دید و بینش آنها با ما متفاوت باشد، یا آنها بخواهند به نحوی سلیقه‌های خاص خودشان را تحمیل کنند. اما اگر اینطور نباشد، ما هم خوشحال خواهیم شد که نظر آنان را نسبت به کارمان بدانیم وحتی از راهنمایی‌های آنها استفاده کنیم.

ـ چرا بیشتر نمایشنامه‌های خارجی را کاگردانی می‌کنید؟

* نمایشنامه‌های ایرانی اغلب از نظر قابلیت‌های اجرائی بسیار ضعیف است، چون نمایشنامه باید حداقل بافت دراماتیک داشته باشد. البته ما همچنان جستجو می‌کنیم و خودمان هم علاقمندیم که نمایشنامه‌های ایرانی را به صحنه بیاوریم.

ـ گروه شما چند برنامهٔ «روخوانی متن» نیز اجرا کرده است، چرا این برنامه‌ها را دنبال نمی‌کنید؟

* بله مدتی است که این برنامه‌ها تعطیل شده و بیشتر به اجرای نمایش تکیه کرده‌ایم.

ـ فکر نمی‌کنید «روخوانی متن» می‌تواند در کنار کار اجرایی انجام گیرد، و حتی راحت‌تر از اجرای نمایش به مکانهای مختلف و حتی شهرستان‌ها هم برود؟

* ما چنین فکری نکردیم. البته بسیار خوب است که این کار ادامه پیدا کند، اما به‌هرحال مرکز هنرهای نمایشی امکان برگزاری آن را چه در مکانهای مختلف و یا در شهرستانها تقبل کند. در این صورت ما آمادگی داریم.

ـ شما اخیراً در جشنواره تئاتر استان کرمان شرکت داشتید. نظر شما دربارهٔ تئاتر شهرستان چیست؟

* در استانهای دیگر در مورد تئاتر هماهنگی لازم وجود ندارد، و کاری که در تهران شده را نمی‌توان در شهرستان انجام داد.

ـ مشخص‌تر بگویید چرا؟

* مثلاً مسئول تئاتر در اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی کرمان هنرمندان را در این شهر منزوی کرده است. او به دلیل عدم صلاحیتش در امر تئاتر قادر نیست پشتیبان و حامی کار تئاتر، یا هنرمندان و دست‌اندرکاران تئاتر باشد. و وقتی مسئول امور فرهنگی صلاحیت نداشته باشد، نتیجه‌ای هم نمی‌توان انتظار داشت. مثلاً او برای همین جشنواره نتوانسته بود افرادی را که در همان شهر دارای تجربه و سواد در کار تئاترند گرد آورد، و ما سه روز بعد از اقامتمان متوجه شدیم که در کرمان اشخاصی وجود دارند که با هنر تئاتر آشنا هستند و در این زمینه فعال بوده‌اند، اعم از مترجمین نمایشنامه‌ها، کارگردانان و بازیگران، که حضورشان می‌تواند برای هنرمندانی که در جشنواره شرکت داشته‌اند بسیار مؤثر باشد. درحالی‌که مسئول فرهنگی در محل می‌بایست از وجود افراد باصلاحیت مطلع باشد و ارتباط فرهنگی میان هنرمندان را فراهم کند.

ـ اوضاع و احوال گروههای تئاتر در شهرستان؟ را چطور دیدید؟

* من با فضای این تئاتر آشنا نبودم. به نظر من در شهرستان فضای بسیار بدی بر تئاتر حاکم است. بیش از همه «رفیق‌بازی»ها به چشم می‌آید، و برای نجات این تئاتر باید جلوی فرصت‌طلبی‌ها گرفته شود. ببینید این نکته چقدر بدیهی است که حتی در کرمان، استاندار نیز اعلام کرد که برای اولین بار جشنواره‌ای بدون «پارتی‌بازی» برگزار شده و در نتیجه همه در کرمان منتظر بودند که ببینند این مسئله چه پی‌آمدهایی خواهد داشت.

ـ ارزیابی شما از کیفیت کار هنرمندان در شهرستان چیست؟

* به نظر من دست‌اندرکاران تئاتر در شهرستان بسیار خوب به مسایل تئاتری آگاه هستند. اغلب آنها بسیار بااستعداد و علاقمندند. من تصور می‌کنم اگر تئاتر در شهرستان پیشرفت نمی‌کند، مسئولیت آن بر عهدهٔ مسئولان است. مسئولانی که تئاتر را نمی‌شناسند و در نتیجه اصولاً هیچ معیاری برای تئاتر ندارند.

ـ صحبت از معیار کردید. من تصور می‌کنم در تهران هم معیار درستی برای تئاتر وجود ندارد، و اگر بخواهیم برنامه‌ای را به‌عنوان حد و معیار هنر تئاتر انتخاب کنیم، با مشکل مواجه خواهیم شد.

* درست است. اساساً با وجود اینکه ما در تهران در مورد برخی مسایل بسیار راحت‌تر هستیم و مسئولان برخورد بهتری با تئاتر دارند، اما تئاتر به‌عنوان یک ضرورت فرهنگی جا نیفتاده است. مثلاً اگر تئاتر شهر سالها بسته شود، احتمالاً کسی هم سراغی از

آن نمی‌گیرد و یا اصلاً هیچ اتفاقی نمی‌افتد. در صورتیکه سینما چون بر موقعیت‌های اقتصادی استوار است، کمبودش بیشتر حس می‌شود.

ـ در مورد تلویزیون چه نظری دارید؟ آیا این رسانه مسئولیتی در مورد این ضرورت فرهنگی ندارد؟

* بدون تردید تلویزیون موثرترین و اصلی‌ترین عامل در این زمینه است که متأسفانه نه فقط کار فرهنگی نمی‌کند، بلکه نقش تخریب‌کننده هم دارد.

ـ در مورد انتشارات تئاتری چه نظری دارید؟

* انتشارات سروش در زمینهٔ آموزش تئاتر عناوین خوبی انتشار داده، بعضی از کتابهای انتشارات نمایش هم بسیار خوب بوده. اما نشریات خصوصی متأسفانه خدمتی به تئاتر نکرده‌اند.

ـ تئاتر حرفه‌ای برای شما چه مفهومی دارد؟

* تئاتر حرفه‌ای برای من معنی «تعیین‌کننده» دارد. مثل مسابقات ورزشی جهانی و قهرمانان شرکت‌کننده در آن. آنها حرفه‌ای هستند و تعیین‌کننده، یعنی از رکوردها، یا از معیارها می‌گذرند. متأسفانه ما چنین تئاتری نداریم. مثلاً دانشجوی تئاتر ما باید بازی مناسب، استنباط درست، و... را ببینند تا آموزش ببینند. اما ما هیچکدام را نداریم. البته مسلماً پیش از ما هم بسیاری از پیشکسوتان به این مسئله اشاره کرده‌اند. اما به هر حال تا امروز تئاتر حرفه‌ای درست نشده است.

ـ فکر می‌کنید چه شرایطی برای امکان تحقق چنین تئاتر باید ایجاد شود؟

* تأمین هنرپیشه و فضای مناسب کار. مثلاً من با اینکه در روز بیش از چهار ساعت کار تئاتر نمی‌کنم، به‌عنوان یکی از «فعالان» معرفی شده‌ام، درحالی‌که فرد فعال تئاتر باید خیلی بیش از این وقت برای تئاتر صرف کند. به گمان من اگر این امکانات فراهم شود، مطمئناً تئاتر حرفه‌ای هم پیدا خواهد شد. ما در اینجا هیچوقت منتظر کار بزرگی نیستیم، درست برعکس تئاتر در کشورهای پیشرفته، و اساساً نمی‌دانیم استادان بزرگ تئاتر جهان با این هنر چه برخوردی داشته‌اند.



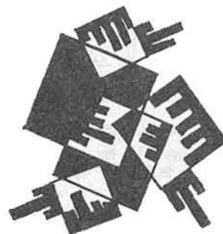


مشعل (۲)

نه در برف می‌میرد،
نه در باران
نه در گرباد
نه در طوفان.

در بهار
رنگین و بهارانه،
در تابستان
سبز از سوختن،
در پاییز
زرد زنده،
در زمستان
ـ در سردترین لحظهٔ انجماد ـ
چنان پرتویی از آفتاب
که خیالش حتی،
از دور
دل را گرم می‌کند.

حسین بیگ آقا



همسایگی

حق با مرده است
یا با زنه؟
صداها می‌کشند یکدیگر را
فحش و فحش‌کاری‌ست آنجا.
من خم شده‌ام
و فکر می‌کنم هنگامی را
که با زن خود می‌کنم دعوا
آن‌وقت حتماً که همسایه
به زن خود می‌گوید:
هیس...

در خانهٔ همسایه سروصداست
فحش و فحش‌کاری‌ست آنجا.

فردین پوراعظم

تو، تو

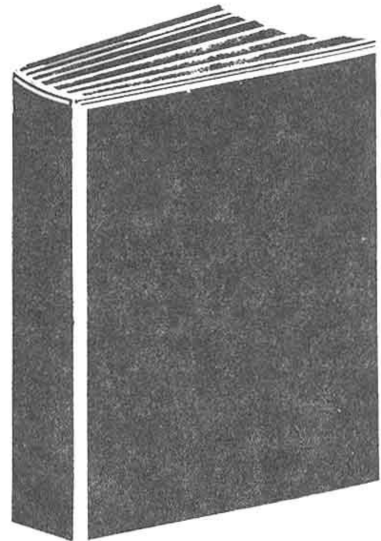
چشم که بر هم می‌گذاری
رؤیاهایم به خواب می‌روند
ترا به دست می‌گیرم
همچون فانوسی
و بالا می‌روم
از پله‌های خواب.

حرف که می‌زنی
دیوار رؤیاهایم فرو می‌ریزد
سکوت کن
ببین این همه ابر را
در صدای من.

نگاه که می‌کنی
می‌شکند رؤیایی در صدایم
چشمانت را ببند
گوش کن به نیایشم
در میان شاخه‌ها

خنده که می‌کنی
بوی باران را حس می‌کنم
آنقدر بخند
تا سیراب شود
این غنچهٔ تشنه.

محمدعلی آقامیرزایی



کتابخانهٔ «گردون»

چکاد بلند در ارجگزاری فردوسی

اورنگ خضرایی/ انتشارات فیروز/ چاپ اول/ ۱۳۶۹
از اورنگ خضرایی شاعر دیرآشنا که پیش از این مجموعه‌های صخره‌های سکوت (سال ۱۳۵۰)، تصویر فصلها (سال ۱۳۵۷) از او منتشر شده است، این روزها، «چکاد بلند در ارجگذاری فردوسی» به خط زیبای نازلی خضرایی منتشر شده است. خضرایی این شعر بلندش را پیشکش کرده است به دوستداران زبان و فرهنگ این سرزمین. امید که پیش از منتظر گامهای جسورانه شاعرانمان باشیم و ارجگذاریشان را به فردوسی حافظ زبان فارسی پیش رو داشته باشیم.
از اورنگ خضرایی به‌زودی مجموعه شعر «باغ کوچک هابیل» منتشر می‌شود. ◘

زنی ناتمام

لیلیان هلمن/ ساناز صحتی/ نشر مرغ آیین/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ ۲۸۶ صفحه/ ۲۳۰ تومان.
لیلیان هلمن یکی از نویسندگان سرشناس امریکایی و نیز معروفترین مستندنویس جهان را بیشتر از فیلمنامه‌هایش می‌توان شناخت. فیلم معروف «جولیا» بخشی از جلد دوم کتاب حاضر است.

زخمه بر زخم

محمد وجدانی/ مجموعهٔ شعر/ نشر گردون/ ۱۳۶۹/ ۱۶۸ صفحه/ ۷۰ تومان
پیش از اینها از محمد وجدانی اشعاری در جنگها و مجلات به‌چاپ رسیده بود، اما به دلایلی چند انتشار مجموعهٔ شعر زخمه بر زخم سالها به تعویق افتاد. و بالاخره در آبان‌ماه ۶۹ این کتاب منتشر شد.

گهواره‌های ساکن

فهیمه غنی‌نژاد/ مجموعهٔ شعر/ نشر اوجا/ ۱۳۶۹/ ۱۰۲ صفحه/ ۶۰۰ ریال
این مجموعه به‌عنوان اولین کتاب فهیمهٔ غنی‌نژاد شامل ۳۴ قطعه شعر است که شاعر در سالهای ۵۶ تا ۶۸ سروده است.

مغز به مثابه یک سیستم

استیون رز/ دکتر محیط ـ ابراهیم رف رف/ نشر قطره/ ۱۳۶۸/ ۵۴۴ صفحه/ قیمت ۲۱۰۰ ریال.

برخورد فلاسفه، زیست‌شناسان و پزشکان با مغز همیشه متأثر از جریانهای مسلط اندیشی و فن‌شناختی زمانشان بوده است. کارکرد مغز در زمانهای گوناگون با مدلهای مختلف مورد مقایسه قرار گرفته، لیکن هیچیک از این مدلها به‌تنهایی قادر به توجیه کار آن نبوده است.
کتاب فوق صحنه برخورد نظرگاههای گوناگون درباره مغز است که با دید فلسفی ـ علمی فراتر از نظریه‌های موجود شهامت بیان عقایدی نو و دوران‌ساز را پشتوانه خود دارد.
این کتاب برای خواننده عادی علاقمند نیز به همان‌سان اندیشه‌انگیز است که برای متخصصین فن.

یار، خوش چیزی است

رضا براهنی/ گزیدهٔ اشعار/ نشر و پخش ویس/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ ۲۳۰ صفحه/ ۲۲۰ تومان.
«یار، خوش چیزی است» گزیدهٔ اشعار رضا براهنی است از سال ۱۳۳۶ تا ۱۳۶۸ به انتخاب خود شاعر. کارنامهٔ ۳۲ سال سرودن است که علاوه بر مضمون آنها می‌توان مراحل رشد و دگرگونی یک شاعر را در بیش از یک‌ربع قرن مشاهده کرد.



جین فیلیپ

غلامرضا حیدری

بی‌اعتنایی همینگوی به سینما

همهٔ داستانها اگر ادامه یابند به مرگ ختم خواهند شد، اگر نویسنده‌ای این حقیقت را کتمان کند، نویسنده‌ای راستین نیست.

ارنست همینگوی

همینگوی گفته است، بهترین طریق معامله با سینماگرهای هالیوود این است که در مرز ایالتی کالیفرنیا با آنها قرار بگذاری. «تو کتابت را به طرفشان پرتاب کنی و آنها پول را به طرف تو.»

همینگوی با چنین بیانی می‌خواهد این نکته را برساند که برگردان سینمایی آثار یک نویسنده، می‌تواند منبع درآمد باشد اما، نتیجه کار با آنچه در اصل بوده، کمی متفاوت است. او که همیشه نوشتن فیلمنامه بر اساس داستانهایش را قاطعانه رد می‌کرد، درباره احساس نویسنده‌ای که به هالیوود برود، گفته است:

«انگار که از پشت عدسی دوربین جهان را می‌نگری، تنها تصاویر هستند که ذهن تو را اشغال کرده‌اند، حال آنکه باید به انسانها فکر کنی.»

همینگوی تنها یک بار از عزم جزمش گذشت و در ساختن فیلم «پیرمرد و دریا» همکاری کرد که بعدها بسیار پشیمان و متأسف شد.

وجه اشتراک ادبیات و سینما

نارضایتی همینگوی از فیلمهایی که بر مبنای آثارش ساخته شده‌اند و «کارلوس بیکر» نیز به آنها اشاره دارد، گواهی است بر وجود فاصله‌ای که بین این دو شکل بیان هنری وجود دارد؛ حتی با توجه به اینکه، به‌طور کلی سینما، بیشتر از سایر اشکال هنر با داستان وجه اشتراک دارد.

ممکن است بعضی دچار این وسوسه شوند که نمایشنامه به سینما نزدیکتر است تا داستان به سینما، چرا که هم نمایشنامه و هم فیلم به نمایش گذاشته می‌شوند. اما تشابه‌های این دو تنها به همین نکته ختم می‌شود. در فیلم و در داستان، تکیه اصلی بر توصیف و روایت است تا گفتگو، درحالیکه در نمایشنامه مسئلهٔ موکد و مهم درست عکس آن است. «رابرت ناثان» در تائید نزدیکی داستان و فیلم، این عبارت را در مورد سینما بیان می‌کند: «داستانی که به جای شنیده شدن دیده می‌شود.»، سینما نیز مثل داستان «تا بدانجا که بخواهد دامنه‌اش وسعت می‌یابد، روی واکنشهای یک شخصیت منفرد مطالعه می‌کند، سروکارش با توصیف و بیان حالتهاست و با دوربین معانی مجرد و واحدی را که نویسنده بیان داشته است دنبال می‌کند. در هر داستان نوشته‌شده‌ای می‌توان نسخه بدل «لانگ شات»[۱] ، «کلوز آپ»[۲] ، «تراکینگ

شات»[3] و «دبسالو»[4] را دید، با این تفاوت که به جای تصاویری که به چشم منتقل می‌شوند این معانی با کلمات بیان شده و به‌سوی گوش رهنمون می‌شوند.»

تفاوتهای ناگزیر

با اینکه رابطهٔ نزدیک و غیرقابل تردیدی بین داستان و سینما وجود دارد، این نکته را نباید از یاد برد که داستان و فیلم، دو واسطهٔ بیانی و توصیفی متفاوت هستند. بنابراین تفاوتهای ناگزیری بین روشهایی که یک داستان در کتاب عرضه می‌شود و یا روی پرده سینما می‌آید، وجود دارد. تراکم، عامل مهمی در ساختن و ارائه یک فیلم، از یک داستان است، یک نویسنده هر چه که بخواهد کاغذ برای ادامهٔ طرح داستان و توصیف شخصیتهای داستانش، بدون هیچ‌گونه محدودیتی در اختیار دارد، حال آنکه فیلمنامه‌نویس فقط در محدودهٔ زمانی یکی، دو ساعت زمان در اختیار دارد. راه‌حل دیگر برای فیلمنامه‌نویس این است که قسمتهای کلیدی و اصلی منبع ادبی را برگزیند و در فیلمنامه، آنها را با حداکثر توان دراماتیکی که در خود دارد، پیاده کند و در پی آن نباشد که همهٔ حوادث و رویدادهای متن اصلی روایت را جزء به جزء در فیلمنامه بیان کند.

به‌عنوان مثال «آرون. ای. هاچتر» فیلمنامه‌نویس مجموعه داستانهای «نیک آدامز» را تا اندازه‌ای که برای یک فیلم سینمایی قابل اجرا باشد در یک فیلمنامه فشرده کرد. به این ترتیب که ده داستانی را که به‌نظر او قسمتهای کلیدی برای تبدیل به فیلم بودند انتخاب کرد و بعد صحنه‌هایی را طراحی کرد که می‌توانستند به مثابه گذری از یک ماجرا به ماجرای دیگر باشند. (ماجراهای یک مرد جوان به روایت همینگوی.)

مشکل داستان و فیلم

«جرج بلواستون» مشکلات تطبیق داستان را برای سینما در کتاب خود به نام «داستان به فیلم» چنین برمی‌شمارد:

«فیلم و داستان مثل دو خط متقاطع، در یک نقطه به هم می‌رسند و یکدیگر را قطع می‌کنند و بلافاصله از هم جدا می‌شوند. در نقطه تقاطع، داستان و فیلم از یکدیگر قابل تفکیک نیستند، اما جایی که از هم جدا می‌شوند... تمامی تشابهاتشان را از دست می‌دهند.»

نویسنده ممکن است چندین عبارت را برای بیان توصیف‌هایش از یک موضوع بکار گیرد، درحالی‌که فیلمساز موضوع را روی پرده، فقط با یک تصویر منفرد می‌تواند بیان کند.

اگر فشردگی عامل اصلی در تطبیق داستان برای سینما باشد، مثل فیلم «وداع با اسلحه» و یا «زنگها برای که به صدا در می‌آیند» در یک داستان کوتاه، مثل «قاتلها» و یا «برفهای کلیمانجارو»، گسترش و بسط موضوع داستان عنصر اصلی و مرکزی در به روی پرده آوردن آن است. وظیفهٔ اصلی و مهم فیلمنامه‌نویس در خلق فیلمنامه از یک داستان کوتاه، اختراع و ساختن مقادیر کافی از موارد اضافی برای گسترش دادن داستان اصلی است. یعنی ترکیبی مطول در فیلم، بدون آنکه در این محدودهٔ زمانی، مجموع



نکات اصلی داستان کوتاه در گیرودار آمیختگی خط داستان حاصله زایل شود. فیلمنامه‌نویسی که بر روی داستانی کوتاه کار می‌کند، بیشتر تمایل دارد که تنها وقایع و حوادثی را جمع‌آوری کند و به کار برد که به بسط و گسترش فیلمنامه کمک می‌کنند تا کار روی شخصیتها و طرح اصلی داستان، که کمک بیشتری به تماشاگر در درک و فهم عمق موضوع می‌کند.

جنبه‌ی ادبی و نمایشی

مشکل دیگری که در مسئله تطبیق داستان برای فیلم پیش می‌آید، اینست که طول داستان در این تبدیل بلندتر می‌شود یا کوتاهتر و از گفتگوهای اصلی داستان تا چه اندازه می‌توان در فیلم استفاده کرد. برای استفاده از سیاق «ناتورالیستی» گفتگوهای «همینگوی» در سینما، شاید به‌نظر برسد که بتوان همان گفتگوهای نوشته شده بر کاغذ را به فیلم منتقل کرد. اما همانطور که در فیلم «وداع با اسلحه» ساخته «سلزنیگ» دیده می‌شود (بهره جستن از این شیوه) گفتگوها بیشتر جنبه ادبی دارند تا نمایشی.

گراهام گرین در این مورد می‌گوید:

«آنچه که در کتاب روند صحیحی دارد، روی پرده سینما ممکن است به‌نظر غیرواقعی بیاید و نیاز به اصلاح داشته باشد. گفتگو در داستان باید دارای طعمی واقعیتگرایانه باشد

دوربین بیانی مجرد و واحد را دنبال می‌کند.

سینما، داستانی است که به جای شنیده شدن، دیده‌می‌شود

مهارت همینگوی، نوشتن کلماتی با باری بیش از معنای ادبی

فیلمنامه‌نویس در محدودهٔ زمانی خاصی می‌نویسد

بدون آنکه واقعی به‌نظر بیاید. در سینما، دوربین بر موقعیتهای واقعی تأکید دارد و گفتگوهای آن باید به زندگی روزمره و واقعی نزدیکتر باشد. در واقع گفتگو در فیلم بر وسایل و تزئیناتی باید منطبق باشد که در فیلم از آنها استفاده می‌شود و همه واقعی هستند.»

منتقدین ادبی و سینما، هر دو بر این عقیده‌اند که شیوهٔ روایت «همینگوی» سینمایی است. اما واقعیت اینست که هرگونه وابستگی و پیوستگی بین روش داستان‌سرایی او و روایت سینمایی آثارش صوری و ظاهری است. درست که اغلب، روایتگری «همینگوی» به طرح ساده و مشخصی استوار است و شخصیتهای داستانهایش را به روشنی و وضوح توصیف می‌کند و می‌توان اجزاء آن، گفتگوها و جزئیات امور و کنشهای آنها، بر پرده سینما به نمایش درآورد، اما همانطور که «ادوارد موری» در کتاب «تصویرگری در سینما ۱۹۷۲» بر این قضیه اصرار دارد، در کارهای «همینگوی» مواردی هم هست که گفتگوهای درونی شخصیتهای داستانهایش، به هنگام بیان افکار و احساسات و برداشتشان از گذشته و یا حال، در برگردان سینمایی آثارش مشکلاتی ایجاد می‌کند. این گفتگوهای درونی، در صورتی که توسط بازیگر به‌صورت کلمات بیان شوند، حالتی بسیار تصنعی پیدا می‌کنند. چرا که مهارت «همینگوی» به‌عنوان نویسنده، قدرت و صلاحیت او را در نوشتن کلماتی که باری بیش از معنای محض ادبی دارند، بالا می‌برد. «پیتر والش» در این مورد می‌گوید:

«مسایلی از قبیل عشق، سکس، مرگ و شجاعت که همینگوی به آنها می‌پردازد، به‌ندرت مورد تفسیر قرار گرفته‌اند، اما همیشه قابل درک و فهم بوده‌اند.»

این توانایی در پرداخت کلمات را، همینگوی از زمانی که به‌عنوان خبرنگار، در واقع برای نویسندگی کارآموزی می‌کرد، کسب کرده است. او این توانایی خود را که به چشم‌بندی می‌ماند، به کوه یخی تشبیه کرده که فقط یک‌هشتم آن از آب بیرون است و به چشم می‌آید. وقتی نویسنده‌ای واقعی بنویسد و به کارش ادامه دهد، خواننده هم معانی به کار رفته توسط او را به‌صورتی استنباط خواهد کرد که انگار به واقع معانی در آن کلمات وجود دارد. ◘

کسرا عنقایی

لی‌لی بر دریا

در میان هلهله دختران سیاه
او را به‌خاطر آوردم
که در کاروان کولیان
می‌گریخت از میان سایه‌ها
تا مگر فراموشش کنند،
اما
تمام کودکان شهر
نام او را می‌دانستند
هنگامی که بر دریای رویاهاشان
لی‌لی می‌کردند
و من
با جیبی پر از سکه‌های مسی
بر خطوط گچی‌شان
چون پاره‌سنگی می‌لغزیدم ؛

ناگاه
پاییز فرا رسید
با برگ‌های سوخته تقویم
بر دیواره‌های شهری که او از آن گذر کرده بود
و زمین
تلخ‌تر از آن بود که بتوان کاروان کولیانی را که دور می‌شدند
تماشا کرد.

ضیاالدین خالقی

عشق

از دستهایت عاطفه عبور می‌کند
از چشمهایت
احساس تند دوست داشتن
بی‌تابیم در تو تاب خورده است
و دهانت
هزار شعر ناسروده می‌بارد.
وقتی به شعرهایم گوش می‌دهی
همزاد من
من در تو زاده می‌شوم یا تو در من؟
زیبا، رویش سبز عشق است
در خاک باران‌زده‌ی دل.

یادداشتی بر دندان مار

حسن قلی‌زاده

از چشم واقعیتهای جامعه

دندان مار یکی از مشخص‌ترین آثار کیمیائی در سالهای بعد از انقلاب است. شخصیتها، گفتگوها و سرانجام قهرمانان جملگی آشنا و مکررند، اما آنچه که تغییر کرده است پس‌زمینه‌ها، روابط اجتماعی، و علتها در جامعه‌ای است که وارد شرایط تاریخی نوینی شده است. کیمیائی چندان میلی به داوری در مورد پدیده‌های حاصل از این شرایط نوین نشان نمی‌دهد و از آن چون بستری برای رها کردن شخصیتهای پاسوخته‌اش بهره می‌گیرد اما در همین اندازه هم فیلم صاحب خصلتهایی می‌شود که بحث‌انگیزش می‌کند.

می‌توان خطی از وسترن سنتی، قهرمان وامانده و متعلق به دوره‌ای دیگر، خسته و هجرانی وضعیتی نابه‌هنجار و... را در این فیلم نیز جستجو کرد. یا گفت که این‌بار قیصر خسته‌تر و درمانده‌تر از پیش به میدان آمده... اما جمله این سخنها جز ادای دینی سراسیمه به فیلمی که غافلگیر کرده، نیست. و یا دفاعی است به قصد تقابل با سخنهایی که کارشان فقط گسترش دامنه کیمیایی‌ستیزی است.

اما آنچه که دندان مار را دیدنی می‌کند گرمای انسانی است که از آن می‌تراود.

فیلمهایی که صاحب این خصلت می‌شوند حتی از پس سالها نیز جاذبه‌شان را از دست نمی‌دهند. عامل این لطف و حرارت در گروهی از فیلمهای کیمیائی و دندان مار توجه به ظرایف حرکات انسانها، روابط بین آنها، و واکنشهایی است که از انسانهایی متعلق به لایه‌هایی معین از جامعه سر می‌زند. شاید همین توجه وسیله‌ای می‌شود تا کیمیائی با تکیه بر اجزاء درست، سرزنده و لحظات گرم فیلمهایش از سیر منطقی حوادث و روابط علت و معلولی داستانهایش غفلت کند و فاصله‌هایی از داستانها در خلاء بگذرد. کدام زن را در فیلمهای ما سراغ دارید که سیگار را از جایی در بیاورد که حرکت ساده‌اش جای طوماری گفتگو به نیت طرح وضعیت زنی از لایه‌های پست جامعه را بگیرد؟ یا کدام زن عاشقی را می‌شناسید که فقط در فرصت نگاهی در یک گورستان نهایت حرمان حسی، عاطفی، جنسی زنی سرکوب شده را به تماشاچی نشان بدهد؟ و کدام گفتگو قادر است دامنهٔ یأس و حسرت عشق و عمر باخته را فقط در مهلت حرکت کوتاه دوربین بر روی پرده‌ای که از یک گوشه‌اش برادر می‌آید و از گوشه دیگرش مرد - محبوب نه، ترسیم کند. و آن عنوان اغواکننده شروع فیلم... اینها نمونه‌هایی از لحظات مسحورکننده و سینمایی دندان مار است که باعث می‌شود دقیقتر به آن خیره شویم.

توجه به دندان مار البته واکنش طبیعی گیر افتادن درازمدت در ترافیک فیلمهای عرفانی و عروسکهای ناقص‌الخلقه و بدساخت و یا خستگی دیدن فیلمهای سینمایی که معلوم نیست با که قهر است، نیست، بلکه شرط دفاع از فیلمی است که چشم بر واقعیتهای جامعه نبسته است و کوشش بر آرایش آن ندارد. در واقع دندان مار تماشاچی را از نوع سینمایی که معتادش شده است و از هر سو برایش تبلیغ می‌شود رها می‌کند و در میان سیل فیلمهایی که جامعه را در پوششی از ریب و ریا و مناسبات مخدوش و دست‌کاری شده اجتماعی تصویر می‌کنند، به قلب گرفتاری می‌زند. در میان سوگ و درد و حرمان و ناکامی و جایزه‌کشیهای پیاپی و رژه زنهایی که همه سیاه‌پوش غریزی هستند مناسبات منحط و سوداگرانه جامعه را طرح می‌کند. تماشاچی را شریک حوادثی می‌کند که نه از سر تفنن، که از دقت در جزیی‌ترین اتفاقها، گفتگوها و خلقیات عرامانه سرچشمه گرفته است. هر چند روند وقایع نشان داد که فیلمی چون دندان مار به دلیل ظرفیتهای متفاوتی که دارد هم‌سوی الگوهای جشنواره‌پسند نیست اما این بی‌اعتناییها چیزی از ارزشهای فیلمی که به ناهنجاریهای زندگی لایه‌های زیرین و بی‌شناسنامه جامعه چشم درانده است، نمی‌کاهد.

اگر این بینایی را در فیلمهای دیگران ستوده‌ایم چرا در فیلم خودمان نستاییم. جادوی سینما در همه جای دنیا به زبانی مشترک عمل می‌کند. سینمای باهویت ملی را چه چیز مشخص می‌کند؟ چرا حقارت خودمان را با دستبرد به الگوهایی که مشخصه‌های فرهنگی بیگانه را دارد و تجربه‌اش به ظهور فیلمهای تجریدی و نامفهوم منجر شده است، چاره کنیم؟. در شرایطی که جامعه بسوی ارزیابیهای مبتنی بر عقل و زیبایی حرکت می‌کند، چرا اجازه ندهیم سینما نیز بیاد عوام، درماندگان، محرومین و گندابهای جنوب شهر بیافتد؟ آیا خدای ناکرده می‌خواهیم وجود محرومیت و حرمانهای ناشی از جنگ را انکار کنیم یا برای سینما چنین وظیفه‌ای نمی‌شناسیم؟ دندان مار از این لحاظ بیادماندنی است و خلع سلاح می‌کند، اما غلطهای انشایی فراوان هم دارد که در کنار این ویژگیها رنگ می‌بازد. ◘

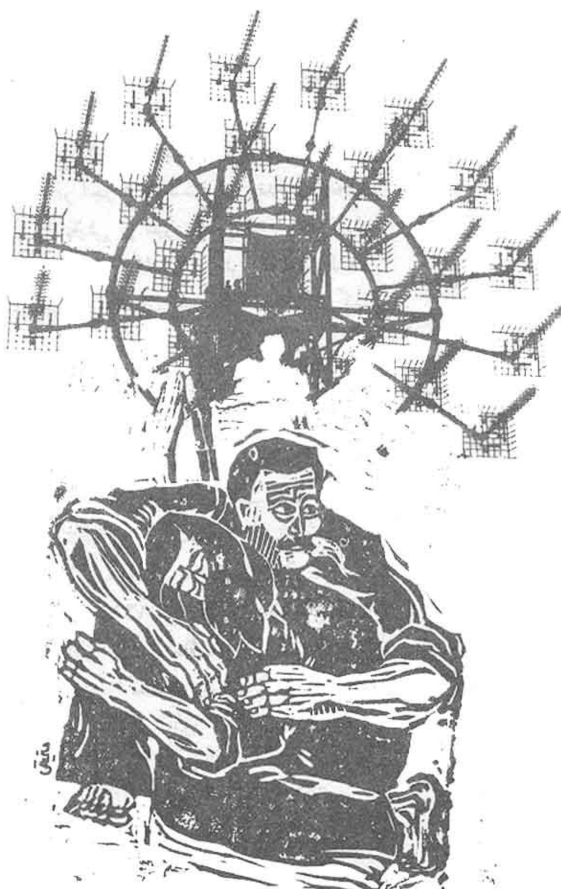
بررسی سریال تلویزیونی «لبهٔ تاریکی» EDJE OF DARKNESS

حسین پاکدل

آخرین ناله‌های بشر

نویسنده: تروی کندی مارتین
کارگردان: مارتین کمپبل
تهیه‌کننده: مایکل ویرنیک
بازیگران:
باب پک: کری ون
جودان بیکر: داریوس جدبرگ
چالزکی: پندلتون
یان مک‌نیس: هارکورت
جک واتسون: گاوبولت
جوان والی: اما
جان وودواین: راس

محصول ۱۹۸۵ تلویزیون بی‌بی‌سی



مرحمی بود زمان به سال صفر
آنک قصه آغاز شد

آنک تنهایی و درد،
مرد همچون کودکی گریست
همچون پلنگی در نیمه‌شب نعره کشید
اسبش را زین کرد و دل کند و گریخت
مرحمی بود زمان به سال صفر
نگاه کن، زمان درگذر است

مرحمی بود زمان به سال صفر
باید به زمان دیگری اندیشید...

زمین پناهگاه انسان در طی قرنها

روزانه هزاران انسان از دل این زمین سر برمی‌آورند و تعداد کمتری در دل همین زمین مدفون می‌شوند، زمین آرزوها و امیدهای بسیاری را در دل خود دفن می‌کند.

انسان در مقابل آسیب‌های گوناگون می‌تواند با تکیه بر تفکر و تعقل و برنامه‌ریزی‌اش و با ابزارش، خود را ایمن بدارد، جدای از محدودیت‌هایی که نوع بشر دارد، و در ذاتش نهفته است و با اوست و در اوست. و هرگز او را از این محدودیت گریزی نیست.

انسان پدیده‌ها را مهار می‌کند، بر آن لگام می‌زند و از ذره ذره انرژی‌اش سود می‌برد، اما در مقابل این غول قدرتمند و صاحب اراده، در برابر این خود، تسلیم است.

بشر امروز نمی‌داند از دست خود به کدام سوی بگریزد، و پناه به کجا ببرد.

نظر به صرف میلیاردها دلار و تسخیر کرات دیگر، قابل سکونت کردن آنجا و هجرت انسان، این موجود برگزیده به نقاط امن‌تر در منظومه شمسی و زندگی در دوردست‌ها برای چیست؟! فرار از خود؟! به کجا می‌توان رفت؟ از «خود» به کجا بگریزد که «خود» آنجا نباشد، هر کجا برود باز هم او است که رفته است، چه کسانی می‌خواهند بروند، آیا این هجرت به فرض انجام، باعث می‌شود بندهای حیوانیت انسان گسسته شده و انسان با جنبه‌های روحانی خود

هجرت کند. مشکل انسان، خودش است. با خود مشکل دارد. آنچه امروز بدست بشر بر کرهٔ زمین و ساکنان آن می‌آید تضمینی است قوی که در صورت وقوع هجرت هم پایانی ندارد.

آیا می‌شود انسانها را تقسیم‌بندی کرد، گروهی را با سفینه‌هایی که با موتورهای اتمی قدرت تحرک دارند، در قرن آینده به دوردست‌ها برد و گروهی دیگر را ماندگار کرد؟

انسان موجودی نسبی است با همهٔ خصوصیاتش، اعم از شرارت‌ها و خوبیها و سیارهٔ زمین انباشته از جمعیت است و با این مصایب جورواجور از پا درافتاده است. با این تفصیل انسان قصد دارد مدینهٔ فاضله‌اش را در کدام سمت هستی بنا کند؟

امروز بشر درگیر جنگ هولناکی است که دنیا را با سرعتی شگرف نابود خواهد کرد، از لحظهٔ شکافته شدن هستهٔ اتم و آگاهی انسان به تراکم انرژی فوق تصور در آن، چاشنی انفجار زمین روشن شده و بشر درمانده از عمل خود، در تار خود تنیده، گرفتار آمده است. از انرژی اتم سود می‌جوید، با اثرات جنبی و تخریبی آن نمی‌داند چه کند هر چه آگاهی و اطلاعات انسان از هستی بیشتر می‌شود، مجهولاتش گسترش تصاعدی می‌یابد. هر چه تمایلاتش برآورده می‌شود، نیازهایش اوج می‌گیرد. به‌دست خود و برای رقابت صرف با خود، سیاره زمین این مأمن و پناهگاه کهن را تبدیل به جهنم کرده است.

این گونه هم نیست که در خود فرو رفتن و به سکون و سکوت گذراندن عده‌ای را در امان بدارد. زمین زباله‌دان بزرگی شده است که تمامی زواید نابودکننده آدمی را در خود مدفون می‌کند.

از دست انسان، الههٔ زمین دیگر نگهبان آن نیست.

رسانه‌ها بدنبال سوژه:

سینما و تلویزیون در عصر ارتباطات بعنوان دو ابزار مهم جدای از موقعیت مکانی رسالت انعکاس اعمال بشر را یافته‌اند، لحظه به لحظه، به او می‌نمایانند که چه کرده‌ای، چه می‌کنی، چه خواهی کرد. رسانه‌ها پژواک صدای

از دست انسان، الههٔ زمین دیگر نگهبان آن نیست.



انسانهایند.

رویکرد سینما و تلویزیون به مفاهیم پیچیده و دست‌نخورده و گاه دست دوم بخاطر نیاز شدید این دو رسانه به آفرینش تصویر، و سیری‌ناپذیری و تنوع‌طلبی آن، لحظه به لحظه نویسندگان چیره‌دست و خلاق را بلعیده است که آنها سوژه‌ها را بیابند، بیافرینند، کندوکاو کنند و در نهایت آنرا به قالب فیلمنامه درآورند، و تا می‌توانند این دو رسانه را در اوج گیرایی و جذابیت حفظ کنند، این نوشتارها در تبدیل به محصولات تصویری، خلاقیت و نوآوری عوامل حرفه‌ای سازنده را نیز بهمراه دارد، و هر ساعت صحنه‌های بدیع و جاودانی در عالم سینما و تلویزیون آفریده می‌شود که گاه از یک اثر واحد چندین محصول تصویری کاملاً متفاوت پدید می‌آید.

سینما و تلویزیون به‌عنوان دو رسانهٔ کنجکاو، تاکنون به بسیاری از گوشه‌های مخفی هستی نفوذ کرده‌اند. و از هر دری با مخاطبان خود سخن رانده‌اند، اکنون این دو رسانه در سرتاسر جهان، از این تولیدات خاص دائره‌المعارف حجیمی پدید آورده‌اند که در این میان تلویزیون بخاطر حجم زیاد تولید از کنار هیچ پدیده‌ای به‌سادگی عبور نمی‌کند، و هیچ واقعه و اتفاقی را سرسری نمی‌گیرد. فضا، زمین، دریا، روح، رنگ، غم، زندگی و طبیعت و هر آنچه را بتوان به تصویر کشید مد نظر این دو رسانه بوده است و هست، و گستردگی به‌کارگیری این موضوعات به اندازهٔ تمام وسعت هستی است. اگر محدوده‌ای هست، باز همان محدودیت انسان است، مطمئناً قصد توقف در این حد را

هم ندارد. چون روح سرکش آدمی خود به ماوراء می‌اندیشد.

درست از فردای پیدایش هر پدیدهٔ نو، پابه‌پای آن تصویر می‌سازند و در مواردی هم این دو ابزار عمدهٔ عصر ارتباطات، خود عنصری فعال از تحقق پدیده‌هایند، با قدرت، جذابیت و نفوذی که دارند. با تجسسی که می‌کنند و وسواسی که به خرج می‌دهند و آینده‌نگری‌هایشان.

اتم، رادیواکتیو، هسته، پتروشیمی، ضایعات اتمی و... هم جزیی از این دسته موضوعاتند و زیادند فیلمها و مجموعه‌های داستانی و مستند که از اثرات مثبت و منفی این پدیده‌ها تصویر ساخته‌اند.

انرژی هسته‌ای بیش از سودی که به بشر می‌رساند و بیش از هر پدیدهٔ دیگری بشر امروز را نگران و مضطرب کرده است. جدای از انگیزهٔ کشف و کاشف آن، انسان این عصر حقیرانه در مقابلش سر تسلیم فرود آورده است و تمامی انسانها بطور یکسان در معرض آسیب اثرات تخریبی آنند. و اما این عاملی است برای رقابت و خط و نشان کشیدن سیاسی در چهارسوی جهان. و به واقع تاکنون هم بسیار تعیین‌کننده بوده است. تولید، نگهداری و بکارگیریش از طرفی نوعی آرامش و امنیت ملی است و از طرف دیگر اثرات تخریبی و زیانبارش امنیت و آرامش را از جامعه سلب می‌کند. (در اینگونه مواقع البته جهان سوم محلی است برای دفن ضایعات آن)

امپراطوری خورشیدی:

میلیتاریسم خواهان گسترش قوای نظامی خود است. تنها ارزش برای او حاکمیت مطلق است، تعریف دیگری از پدیده‌ها ندارد. همه چیز در خدمت این هدف است. هر اتفاق یا تحولی که بتواند این نفوذ و حاکمیت را گسترش دهد برایش ارزش محسوب می‌شود و چون دوران لشگرکشی مستقیم به علت ابزارهای حساس و مؤثر فرهنگی به‌سر آمده، امپریالیسم برای حفاظت از حاکمیت خود از رسانه‌ها بطور مطلوب استفاده می‌کند.

میلیتاریسم در استفاده از رسانه‌ها حرفه‌ای و ماهرانه عمل می‌کند. برای جا انداختن یک مفهوم هر چند کوچک، همهٔ عوامل را به نحو

احسن به‌کار می‌گیرد. می‌خواهد تسلط خود را در چهارچوب جنگ ستارگان بر سیارات دیگر، ثابت شده قلمداد کند. فیلم می‌سازد آنهم به زیبایی هر چه تمامتر. شخصیت پردازی‌اش مطلوب همه است. شخصیت جدبرگ به‌عنوان وابستهٔ انرژی سفارت امریکا - عنصر کمیتهٔ برجسته حفاظت مواد هسته‌ای و فعالیت مستمر در کمیته ضدتروریست بین‌المللی سریال، چهره‌ای است از همه جهت برازنده، تا لحظهٔ آلوده شدن مهره‌ای چشم و گوش بسته است و آماده بکار. و یکدفعه برمی‌آشوبد. باز هم طبق سنت همیشگی، این یک قهرمان امریکایی است که مخالفت می‌کند. و دست آخر، جریان میلیتاریسم است که پیروز می‌شود و تماشاگر می‌ماند مبهوت که با این قدرت درافتادن نشاید، و نپاید. در تقابل با او جری گروگن یک شخصیت برجستهٔ هسته‌ای است که ایده‌آل‌های توسعه‌طلبانه‌اش، به رؤیا بیشتر می‌ماند. اما در بهترین جا و در مناسب‌ترین لحظهٔ سریال سخنرانی‌اش با صحنه‌پردازی فوق‌العاده در کنفرانس ناتو در مورد کنترل سلاحها از راه دور مطرح می‌شود.

او در اینجا نماد واقعی توسعه و تسلط است آنهم از نوع نظامی‌اش، به وحشتناک‌ترین وضع. بحث او زیبا است و بلندپروازانه، با اعتماد به نفس و تهور تماشاگر را با خود می‌برد. او نوید کنترل انرژی بی‌حد هستهٔ شکافته‌شده را در محدوده‌ای کوچک و سمت‌دهی آن بشکل لیزر و هدایتش تا نیمی از پیرامون دنیا را می‌دهد: هدف پایگاه موشکی دشمن قبل از ترک پایگاه.

میلیاردها دلار برای استثمار کردن منظومه شمسی و مطرح کردن بشر به‌عنوان یک موجود میان ستاره‌ای و جنگجوی آسمانی که در قرن بیست‌ویکم زندگی نوینی را آغاز خواهد کرد در یک امپراطوری خورشیدی عظیم تحت لوای ایالات متحده امریکا و متحدانش صرف خواهد شد.

باز هم امریکا به‌عنوان سردمدار توسعه مطرح می‌شود. در این مسیر و برای رسیدن به این هدف هیچ مهم نیست که افرادی چون جدبرگ و گروگن و امثالهم فنا شوند. هدف توسعهٔ نظامی است و زمینه‌سازیش.

هدف سریال جا انداختن این توسعه‌طلبی نظامی است که در فضا مطرح می‌شود. چرا

ماهواره‌ها تصاویر این مبارزات را مخابره می‌کنند.



که اثبات آن در زمین رخ داده است.

مرز تاریکی کجاست؟!

«لبهٔ تاریکی» مرز سایه‌روشن جریان عادی زندگی است. قصهٔ زندگی بشر امروز است، قصه‌ای تازه و نو. سمت و سوی تفکر حاکم بر سریال بیشتر به جهت سیاهی است، لبهٔ روشنایی نیست، لبهٔ تاریکی است. فضای سریال تلفیقی است از داستانهای جذاب، پیچیده و دلهره‌آور پلیسی، سینمای سیاسی با همه ویژگیهایش. خانواده و روابط عاطفی و زیبای یک پدر تنها با تنها دخترش در یک جامعه تحصیلکرده و روشنفکر و عشق به طبیعت و ادامه حیات.

بشر و طبیعت در این سریال در مبارزه‌ای مدامند. پدر بازرس پلیس است و دختر عضو یک سازمان ضدهسته‌ای. و هر دو در این میلیتاریسم نابود می‌شوند. سریال می‌خواهد تکلیف این جنگ و جدال قدیمی را روشن کند و در نهایت تماشاگر درمی‌یابد که الههٔ زمین دیگر نگاهبان زمین نیست تفکر دختر، تداوم حیات و طبیعت است و برای ادامه این تداوم باید جنگید و موانع رویش طبیعت را محدود کرد. او معتقد است میلیونها سال پیش گلهای سیاه که در نیمکره شمالی روییدند و زیاد و زیادتر شدند و در اثر گرمای خورشید، رنگ سیاه خود را از دست دادند اولین نشانه‌های زندگی را ظاهر کردند و اگر این گلهای سیاه قطبی روزی خودشان را بخاطر یخهای قطبی به آب بزنند قبل از طلوع آفتاب خواهند پژمرد و دیگر زندگی دوباره برنخواهد گشت.

همانطور که یونانیان جریان آفرینش را به‌صورت یک سلسله ازدواج و تولد تصور می‌کردند؛ ازدواج اورانوس (آسمان) و گایا (زمین) ثمره‌اش اوکئانوس (اقیانوس) بود که به نوبهٔ خود پدر رودها و دریاچه‌ها به‌حساب می‌آمد. اما چون الههٔ زمین، نگران آینده زمین بود، بخاطرش قربانی شد و پس از مرگ روحش با پدر ارتباط عاطفی داشت.

نویسنده و کارگردان در این مجموعه می‌خواهند زوایای تاریک زندگی بشر را به او بنمایانند در ظاهر فضا شیک و تمیز است و زندگی سیر عادی خود را دارد. آدمها براحتی و با آسایش در حرکت و جنب و جوشند و اتومبیل‌های مدرن در شاهراههای بزرگ در حال عبور و مرور، اما رابطهٔ بیننده با شخصیت‌های مجموعه تنگاتنگ و گره‌خورده است، آنها از فضای خفقان‌آور و ناامن خود به تنگ آمده‌اند. اما بدون یأس و سرخوردگی با امید و تلاش، بدنبال راه گریزی از این تنگنا می‌گردند. در این سریال مبارزین علیه مواد هسته‌ای، سمبل (گایا) زمین‌اند که از خود در برابر مصایب دفاع می‌کنند.

سیاست امروز دنیای غرب در تقابل با انرژی فوق‌العاده متراکم جوانان، پیچیده است. آنها را سرکوب نمی‌کند بلکه مضمحل می‌کند. جوان دانشجوی روشنفکر، فداکار و پرتلاش، در تضاد با این سیاست هر چه انجام دهد همان است که سیاست می‌طلبد، در ظاهر نوعی احساس خوش مبارزه به او دست می‌دهد.

انرژی جوان در دنیای غرب جهت داده می‌شود و برای این جهت‌دهی از ابزار مؤثر و پرنفوذی چون سینما و تلویزیون و موسیقی بهره گرفته می‌شود که دیگر این انرژی متراکم، ایجاد قدرت نکند، به سمت تغییر نظام سیاسی نرود. بدنبال هیچ تغییر بنیادین بنا شده نخواهد بدود و نتواند که بخواهد. نیازهایش را رسانه‌ها رقم می‌زنند. و راه برآوردن این نیازهای سیری‌ناپذیر را هم به او می‌نمایانند، جوان امروز در خلسه و رؤیا روزگار می‌گذراند، آشوب نمی‌کند. اگر هم دلش خواست راه مبارزه باز است، اما چه نوع مبارزه‌ای؟! مبارزه بر علیه عوامل آلوده‌کنندهٔ محیط زیست، مبارزه علیه تجمع

مواد هسته‌ای، تشکیل گروه‌بندیها، حافظان دریاها و غیره. ماهواره‌ها هم تصاویر این مبارزات را مخابره می‌کنند و دمکراسی تکمیل می‌شود.

در این مجموعه گایا (زمین) سازمان دانشجویان ضدهسته‌ای بازیچه سیاست می‌شود، به‌راحتی نماینده رسمی سازمان سیا را در خود می‌پذیرد. حمایت سازمان سیا را با خود دارد و با این حمایت بدرون مراکز حساس و استراتژیک نفوذ می‌کند و تا وقتی مورد استفاده است زنده می‌ماند، ولی پس از اتمام کار و اطمینان از وجود پلوتونیوم، همگی آنان یا مفقود می‌شوند یا محکوم به مرگ.

خلاصهٔ داستان

کری ون بازرس پلیس، در سال ۱۹۷۳ به‌عنوان گروهبان در ایرلند شمالی یک گروه شش نفره تشکیل می‌دهد، کارشان خبرچینی و جاسوسی است و هدف بالطبع ایرلند شمالی به نفع دولت بریتانیا است. پس از اتمام مأموریت، کری ون به زادگاه خود بازمی‌گردد، گروه دستگیر می‌شود، بعضی اعدام شده و بقیه زندانی می‌شوند. مکرون یکی از اعضای این گروه به ده سال زندان محکوم می‌شود. پس از گذراندن دوران محکومیت آزاد شده و به یورک‌شایر آمده و طرح انتقام از کری ون را می‌ریزد. در شب حادثه دختر بجای پدر به قتل می‌رسد. پلیس محلی علت را انتقامجویی شخصی قلمداد می‌کند. و تحقیقات کری ون روی پروندهٔ تقلب در انتخابات معدنچیان شمال را به آن ارتباط می‌دهد. بازپرس شخصاً جریان قتل دخترش را پی‌گیری می‌کند. در اثر کنجکاوی و تجسس درمی‌یابد که دخترش عضو فعال یک سازمان دانشجویی ضدهسته‌ای است بنام «گایا» است و یک‌مرتبه هم به‌داخل نورث مور محل انبار ضایعات اتمی رفته است. کری ون در مسیر تحقیق با یک سازمان وابسته به نخست‌وزیری آشنا می‌شود. این سازمان از طریق جدبرگ وابسته انرژی سفارت امریکا اطلاعات زیادی کسب می‌کند، پدر علت مرگ دختر را می‌فهمد، در گزارش خود به رییس پلیس تمام یافته‌هایش را قید می‌کند، ولی رییس پلیس پرونده را بسته اعلام می‌کند و می‌خواهد که کری ون آنرا پیگیری نکند، کری ون

جوان امروز در رؤیا روزگار می‌گذراند، آشوب نمی‌کند.



درمی‌یابد که قتل دخترش قسمتی از یک طرح بوده. پیش از این واقعه وی مشغول تحقیق روی پرونده تقلب انتخاباتی بوده، پرونده مربوط به نورث مور است که معادن متعددی دارد و از جنگ جهانی دوم مورد استفاده ارتش بریتانیا بوده و اخیراً به یک شرکت خصوصی بنام IIF متخصص در انبار کردن ضایعات اتمی فروخته شده، و تمایلی به افشای این تقلب ندارد. مکرون به‌واسطه از مسئولین این شرکت، پول، اطلاعات، ماشین و سلاح دریافت می‌کند تا هم انتقام خود را بگیرد و هم آخرین نفر را از شش عامل نفوذی نورث مور نابود کند. پس از آگاهی از این مسئله کری ون شبی منتظر قاتل می‌ماند. مکرون سر می‌رسد ولی قبل از دادن اطلاعات و اتمام کارش توسط تک تیرانداز پلیس محلی به‌قتل می‌رسد.

کری ون به همراه جدبرگ با دو انگیزهٔ کاملاً متفاوت برنامه نفوذ به نورث مور را طرح می‌کنند. کری ون به قصد ارائه مدرک و محکوم کردن IIF و جدبرگ به قصد دزدیدن پلوتونیوم و بردن آنها به امریکا. راهنمای آنها گاوبولت، کسی است که قبلاً در حمله گروه گایا به نورث مور نقش داشته و تقلب هم به نفع او صورت پذیرفته است.

عملیات نفوذ درحالی صورت می‌گیرد که گروه از لو رفتن خود آگاه است و IIF رسماً بخاطر اقدام علیه گایا و نابودی اعضای آن بخاطر نفوذ به نورث مور تبرئه می‌شود.

جدبرگ و کری ون پس از بدست آوردن پلوتونیوم در مسیری کاملاً جدا از هم دور می‌شوند.

سازمان وابسته به نخست‌وزیری، که طراح این نفوذ بوده، پرونده را به مقامات ارائه می‌کند و درمی‌یابد که دولت از وجود پلوتونیوم آگاه بوده و علت تحقیق برطرف کردن سوءظن امریکاییها است.

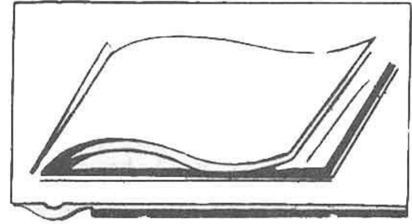
جدبرگ پلوتونیوم را به اسکاتلند برده و تبدیل به بمب می‌کند، با اینکار می‌خواهد شرافت نفس یک انسان بازی‌خورده را به او بازگرداند، و دست به نوعی انتحار می‌زند، کری ون طرف زمین است، لذا بر فراز قلهٔ کوه، آخرین ناله‌های بشر را فریاد می‌کند.

سریال در شش قسمت بطور مرتب از شبکه اول تلویزیون پخش شد و سخت مورد توجه قرار گرفت. این مجموعه دارای پیچیدگیهای خاص خود بود و با مجموعه‌های قبلی تلویزیون تفاوت‌های اساسی داشت. تماشای آن حوصله و دقت و تیزهوشی خاصی را می‌طلبید، باید با دقت تماشا می‌شد. بدون پلک زدن، با لحظه‌ای غفلت بافت داستان در هم فشرده و در هم تنیده شده از دست می‌رفت. محور اتم در سرتاسر سریال بر فضای قصه حاکم بود.

ظرف تصویر و کلام به‌همراه موسیقی مناسب، با به خدمت گرفتن تمامی عوامل سریال‌سازی حرفه‌ای تلویزیون، به‌خوبی بار ارائهٔ پیام را با خود کشیده بود. لنگی و توقف نداشت، یکدست و بدون حاشیه روی. بالطبع اگر امکانش می‌بود و تماشاگر تلویزیون یکشبه همه قسمت‌ها را پی‌درپی می‌دید تأثیر پیام عمیق‌تر بود که قطعاً امکانش وجود نداشته و ندارد.

کارگردان با استفاده از یک تیم حرفه‌ای تلویزیونی بخوبی از عهده انجام کار برآمده و در طول سریال بدون نمایش هرگونه اثر مستقیم تخریبی انرژی هسته‌ای، هراس و دلهره و نیستی وجود این ماده را القا کرده بود. بدون هیچ تظاهر بیرونی، بیننده یکنوع احساس اضطراب در خود داشته و ناامنی زندگی بر سطح زمین در قسمت آخر مشهودتر می‌شد.

بارها اتفاق افتاده بیننده از برنامه یا مجموعه‌ای احساس لذت می‌کند ولی نمی‌داند چرا، و یا بالعکس احساس خستگی و بی‌حوصلگی می‌کند و برایش مشخص نیست چرا، این مسئله به عوامل متعدد و مختلفی بستگی دارد: هماهنگی و یا عدم‌هماهنگی عوامل سازنده. ■



گردون و خوانندگان

انتشار گردون با اظهارنظرهای متفاوت و عموماً دلگرم‌کننده همراه بود.

صاحبنظران، پژوهشگران، اندیشمندان، ادبا، اساتید محترم دانشگاهها و در یک کلام دوستداران هنر، ادب و فرهنگ با اظهارات خود خستگی تلاش مستمر برای انتشار شماره اول را از شانه‌هایمان زدودند و در دلهایمان بذر امید و شوق کاشتند.

دست یکایک دوستان صمیمی و همدل گردون را به گرمی می‌فشاریم و امید آن داریم که با بهره‌وری از دیدگاهها و نقطه‌نظرات شما عزیزان بر غنای هر چه پربارتر گردون بیفزاییم.

با هم گزیده نامه‌های ارسالی خوانندگان عزیز و ارجمند را همراه با پاسخهای گردون مرور می‌کنیم.

آقای شهاب شهیدی از تهران طی نامه محبت‌آمیزی مرقوم فرموده‌اند:

جناب معروفی سلام. فکر می‌کنم که یکی از فواید هنر برای هنرمند این است که با خواندن، دیدن و شنیدن اثرش مخاطب فکر می‌کند که با خالق اثر آشنا است. چرا که هنرمند را در اثرش می‌بینند و با او ارتباط برقرار می‌کند. پس می‌اندیشد که او را می‌شناسد و...

گردون: از لطف شما سپاسگزاریم، شعر شما به مسئول بخش اشعار سپرده شد و در ضمن خوشحال خواهیم شد که پس از انتشار کتاب در دست ترجمه‌تان (البته در صورت خوش‌قولی ناشر) نسخه‌ای از آن را نیز برایمان ارسال نمایید.

آقای بابک صایعی دانشجوی دانشگاه صنعتی امیرکبیر تهران نوشته‌اند:

نخستین شماره گردون را تا انتها خواندم و بسیار لذت بردم، بخصوص از خبر اعطای جایزه هدایت غرق شادی شدم، که لزوم اعطای چنین جایزه‌ای کاملاً محسوس بود و...

گردون: الطافتان پایدار باد. تقاضای اشتراک شما نیز به واحد آبونمان رسید.

آقای محمود تقوی تکیار از تهران در نامه خود خطاب به سردبیر گردون نوشته‌اند:

پیش از این یک ادای احترام به شما بدهکار بوده‌ام. به خاطر سمفونی مردگان، به‌خاطر خلق آیدین، آیدا، سورملینا، اورهان و...

و اینک انتشار گردون بهانه و وسیله‌ای شد برای ادای آن دین و نیز عرض تهنیت و مسرت. نخستین شماره گردون به رغم دارا بودن متانتی درخور و برخورداری نسبی از محتوایی ارزشمند، از وجود لغزشهای چاپی فراوان و تیترگذاریهای نامناسب آسیب دیده است و...

با امید آنکه گردون به هر گرایش ماه و فصل، چهره‌های تازه‌تر، زیباتر و خواستنی‌تر بیابد و سالیان بسیار بپاید.

گردون: در یک کلام فقط سپاسگزاریم.

آقای قادر شیرعلی‌زاده از تهران نوشته‌اند:

اولین شماره گردون به‌دستمان رسید، زیاد غیرمترقبه نبود، چرا که از ماهها قبل انتظارش را می‌کشیدیم.

متاعی که از دوست صاحب قلممان رسید، امیدوارمان کرد، امید اینکه شاید بهای بیشتری از دیگران به عشق گمنامان عرصه هنر و ادبیات قائل شوید و...

آقای رضا حیدرزاده دانشجوی رشتهٔ حسابداری از تهران نوشته‌اند:

خسته نباشید، اولیش عالی بود. یکنفس همه را خواندم، حضور پرطپش جوانها بود و عرصهٔ نوآمدگان ادب و فرهنگ. امیدوارم قبراقی و سرزندگی شما به فرهنگ خسته و گیج معاصر سرایت کند، فروتن هستید و خواهان رفع و رجوع اختلافات دور از شأن قشر روشنفکر و این خود بسیار خوب است و...

گردون: از لطف شما ممنونیم. نوشته‌اید گاهی چیزی می‌نویسید! و اغلب دور می‌اندازید!! توصیه می‌کنیم با جدیت کارهایتان را دنبال کنید و با ما در ارتباط دایم باشید.

سرکار خانم فریده بهبهانیان (اراک)

سلام گرم گردانندگان گردون را نیز پذیرا باشید. در انتظار همکاریهای صمیمانه شما هستیم.

آقای علیرضا برارش از اهر مرقوم داشته‌اند:

پیوستن شکوهمند گردون را به حلقهٔ مطبوعات ادبی کشور تبریک می‌گویم. به حلقه‌یی که گویی می‌رود جایگاه خود را - جایگاهی که در چند سال اخیر از آن دور بوده است - بازیابد و...

گردون: تداوم محبتهای شما را خواستاریم.

نامه‌ها و مطالب رسیده:

- احمد سعیدزاده (رشت) - کریم رجب‌زاده (تهران) - دکتر مسعود سمیعی از مرکز پیشرفت علمی ایران (قم) - باقر رجبعلی (تهران) - بابک دلاور (تهران) - محمدعلی آقامیرزایی (تهران) - کریم فرهادی (اردبیل) - شاپور پویان (آبادان) - محمدحسن رجائی زمزه‌ایی (اصفهان) - سیامک احمدزاده (بهبهان) - محمدجواد امیرآبادی (شیراز) - محمد فرقانی (گچساران) - اسماعیل همتی (سمنان) - پرویز حسینی (ماهشهر) - حمید غفاری (ارومیه) - محمد شریفی نعمت‌آبادی (رفسنجان) - محمد شوشتری (اهواز) - محمود پارسایی (سنندج) - مهرداد فلاح (لاهیجان) - نرگس دانش (تهران) - حمید فرهادی (آبادان) - مهرنوش الف (تهران) - طاهره ادیب‌پور (تهران) - امین برزگر (رشت) - ن - یوسفی (تهران) - فریبرز ابراهیم‌پور (کرمانشاه) - مسیح‌اله فرامرزی (گچساران) - ناصر احمدی (بوشهر) - اکبر رضی‌زاده (اصفهان) - ع گیلکان (تهران) - رضا اکبری (تهران) - ع یزدانی (نجف‌آباد) - رویا (تهران) - مریم وانونی (مسجدسلیمان) - احسان یکتا (تهران) - مسعود احمدی (تهران) - حسین امام‌علیزاده (تهران) - منصور ململی (مسجد سلیمان) - نعمت احمدی (تهران) - مسعود امینی (اهواز) - کیانوش حیدریه (تبریز) - همت‌الله میرزایی (خرم‌آباد) - م - خداوردی (اهواز) - شیدا کریمپور (اهواز) - مظاهر شهامت (اردبیل) - علیرضا غفاریان (اهواز) - فرزین پوراعظم (تهران) - محمد مظفری (سنفر کلیایی) - رضا اکبری (تهران) - حمید واحدی (تبریز).